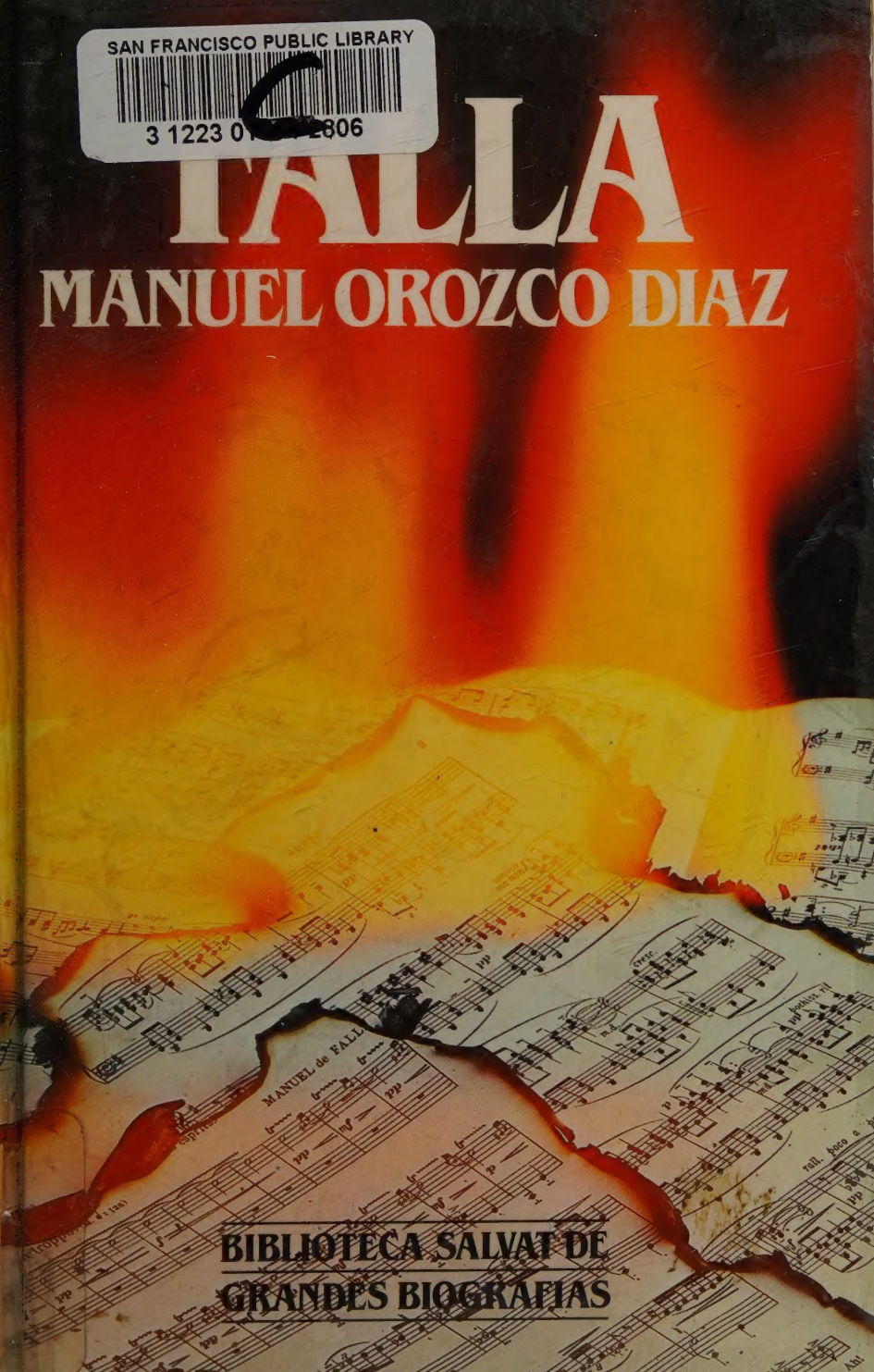
SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 01 2806

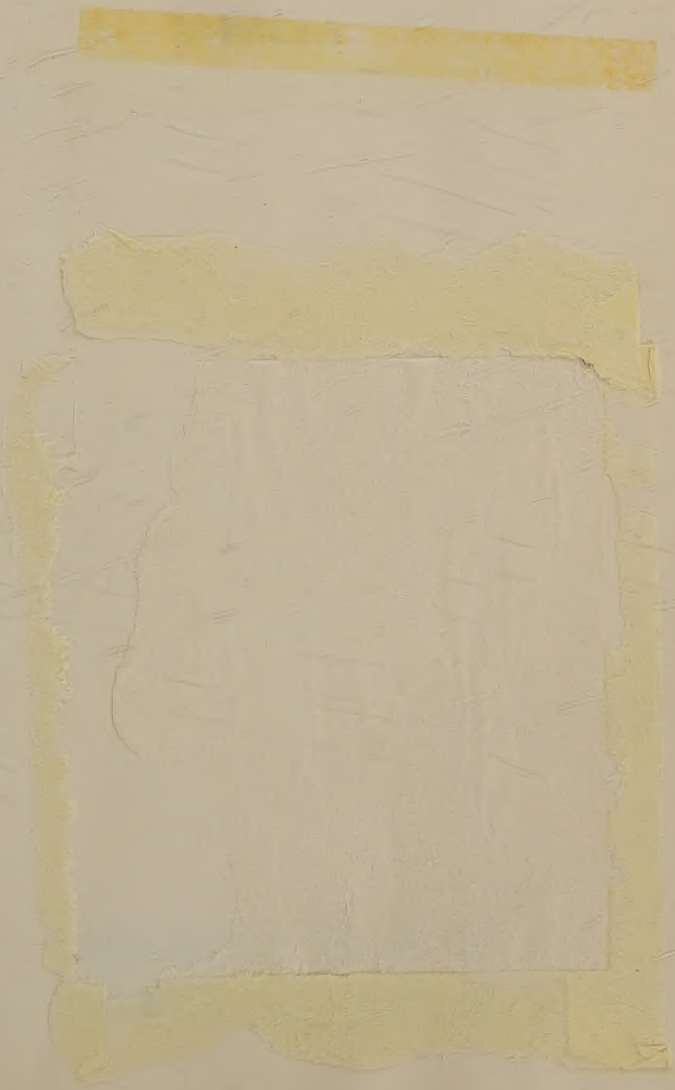
FALLA

MANUEL OROZCO DIAZ



BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

[redacted]ATIONAL CENTER
[redacted]ISCO PUBLIC LIBRARY
NOV 18 1987
SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY
3 1223 01704 2806



INTERNATIONAL CENTER
SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

FALLA

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

FALLA

MANUEL OROZCO DIAZ

SALVAT

SPANISH
780.2,F190o
Orozco, Manuel.
Falla.

[redacted]
SAN FRANCISCO PUBLIC LIBRARY

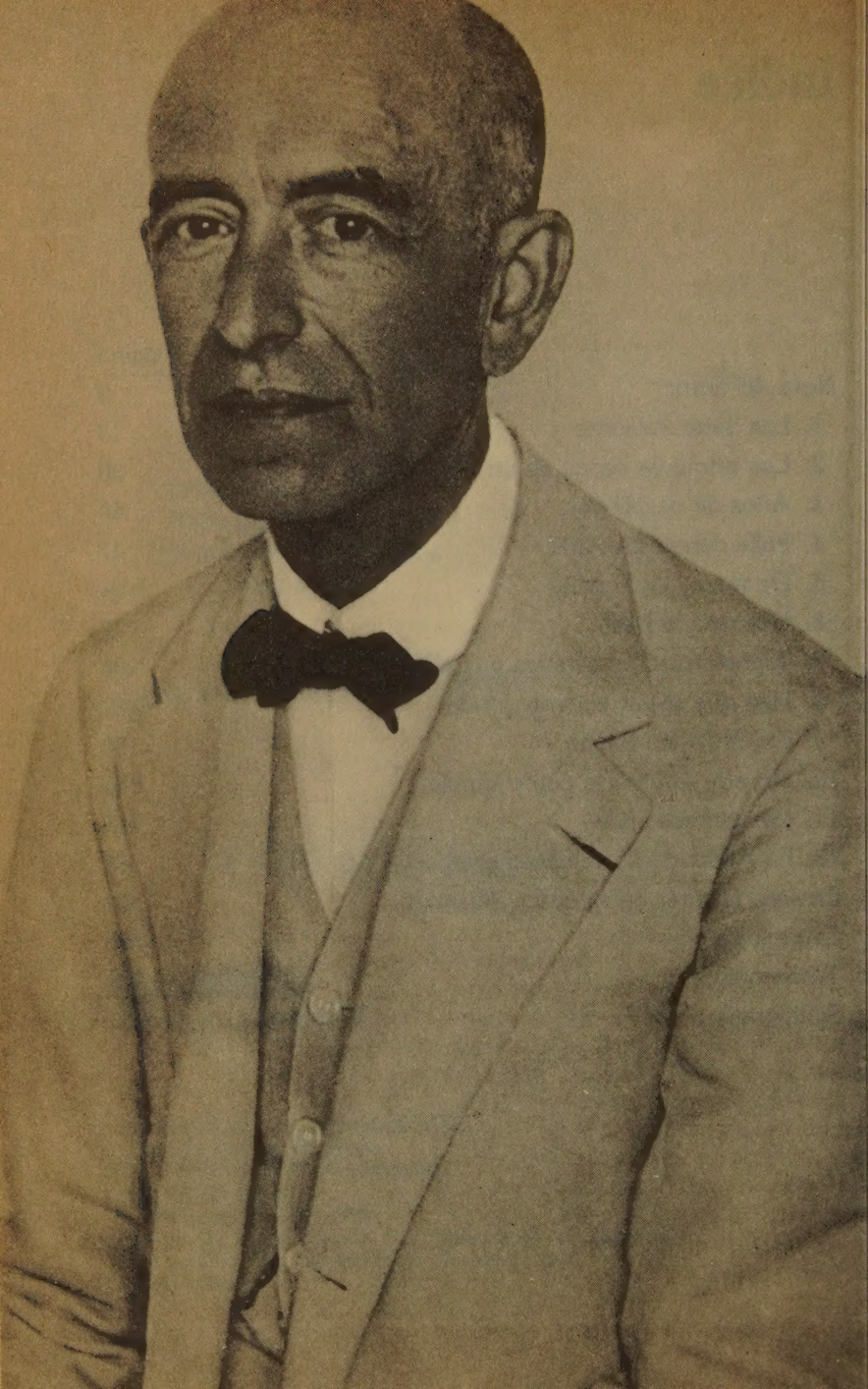
3 1223 01704 2806

[redacted]
S.F PUBLIC LIBRARY

© Salvat Editores, S.A., Barcelona, 1985
© Ediciones Destino, Barcelona.
ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa).
ISBN: 84-345-8176-0
Depósito legal: NA-204-1985
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca 41-49 - Barcelona.
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1985.
Printed in Spain

Indice

	Página
Nota del autor	9
1. Las Siete Palabras	13
2. Los primeros pasos de un compositor	30
3. Años de desaliento	40
4. Falla conquista París	47
5. De nuevo en España	64
6. Granada la Bella	92
7. Transformación estética y vital	106
8. Hay que salvar el cante jondo	122
9. La Orquesta Bética	130
10. Un arte tan fuerte como simple	140
11. Los últimos años	165
12. La Atlántida, testamento estético	188
Ernesto Halffter habla de La Atlántida	201
Cronología	205
Testimonios	209
Bibliografía	211



Manuel de Falla (1876-1946)

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu nació en Cádiz en 1876. Su infancia transcurre en un ambiente culto y acomodado que fomentó en él un tremprano interés por el arte, la literatura y la música. Fue discípulo de Pedrell en el Conservatorio de Madrid y ganó en 1905 el concurso de la Real Academia de Bellas Artes con su ópera *La vida breve* (estrenada en Niza en 1913). De 1907 a 1914 residió en París, donde frecuentó a Dukas, Debussy, Ravel y Albéniz.
La influencia de este último compositor se dejaría sentir, junto con el impresionismo francés, refinado y colorista, en las obras de Falla. La I Guerra Mundial le obliga a regresar a España, y se instala en Madrid con sus padres. A este periodo pertenecen sus obras *El amor brujo* (1915), *Noches en los jardines de España* (1916), *El sombrero de tres picos* (1919) y *Fantasía bética* (1919). En 1922 organiza junto con García Lorca un festival de cante jondo en Granada, al tiempo que acaba su obra *El retablo de maese Pedro*. En esta ciudad es donde establecería su residencia hasta 1939, año en que se exilió a Argentina. La muerte le sobrevino en este país americano, en 1946, sin permitirle ver realizada la que él había querido que fuera su obra maestra, *La Atlántida*.

Manuel de Falla

Nota del autor

Cuando nos acercamos a la figura de Manuel de Falla, lo primero que nos sorprende es su humildad arrolladora de sencillez, de autolimitación, de auténtica modestia. Su vida discurre sin pasiones ni actitudes histriónicas, apenas sin un gesto. Tuvo por norma la moderación, el rigor, el equilibrio en fin, de quien seguro de sí mismo, de su fe, dejó todo lo demás en manos de la Providencia.

No pretende esta biografía, este esquema de su vida, otra cosa que mostrar una estampa fiel, cronológica y sucesiva, de un vivir que estuvo caracterizado por la más auténtica dedicación a su arte y a su mundo interior. Pero el mundo íntimo de Falla pertenece a los altos valores del espíritu, sobre los que toda conjetura es pedante. Ofrece, en cambio, y por ello mismo, su compleja personalidad, el más ancho campo de aventura psicobiográfica; pero el análisis del hombre por el hombre es una tarea deshumanizadora que convierte a éste en objeto de investigación, y Falla está demasiado cerca aún de nosotros para no infundirnos el tremendo respeto que su noble figura emana. Cuesta trabajo hablar de él sin herir su modestia, y es justamente así, contando con él como si aún viviera, la única forma humilde y seria de abordar su vida y su obra. Porque ni él dejaría de tachar un adjetivo en exceso, ni un dato inauténtico, ni el biógrafo, abrumado por ese respeto, se atrevería a traspasar los límites de lo justo.

No pretendo, no lo intento siquiera, hacer de él un tema literario, una biografía novelada, ni un análisis de quien a lo uno y lo otro resiste. Falla, con aquellas tertulias literarias de la Granada de 1934, aquella última del Café Imperial con su terraza de madera y no sé qué vago recuerdo balneario, cuando Federico

◀ *Manuel de Falla durante la grabación de su obra* Concerto, *en París, el año 1927.*

estrenaba sus trajes de «hilo blanco para hacer pañuelos» y Andrés Segovia sus melenas y chalina, adquiere en cierta medida la dimensión del mito.

Dejan los hombres su huella en las cosas, su estremecimiento; en ese balbucir temporal de Falla en Granada late la ciudad y sólo él justificaría esta obra. Exactitud, verdad, ponderación, equilibrio llenan su conducta exterior. Religiosidad, ascetismo, humildad, su vida íntima. Vivió un momento glorioso de la humanidad —anotemos los hombres de su tiempo— y también sus grandes catástrofes. Cuatro guerras, que dejaron en él su impacto definitivo, y por las que está en cierto modo determinada su vida en sus dos éxodos.

Ni lo apolíneo spengleriano ni lo fáustico intervienen en su obra ni en su personalidad estética, que marcha en línea recta desde lo profundo de su alma andaluza a la inagotable claridad de una éstetica que va acercándose insensiblemente, pero de forma consciente, a lo religioso, que no alcanza por alcanzarle a él mismo la muerte. En su vida nada desborda los límites de su medida espiritual, y su estética es el exponente de un momento clave en el arte nacional, que en realidad no tenía otra alternativa. No vivió en «artista», sino en obrero humilde que pone en las hojas rutinarias del padrón municipal por oficio «músico compositor», y que está casi orgulloso de no «poseer bienes de fortuna».

Plenitud y equilibrio fue su vida, que yo intento señalar esquemáticamente, y nada en ella tiene ni los atributos del genio deslumbrante, ni en modo alguno de la vulgaridad. Intentó ser sistemático en su vivir, y casi lo logró en la inocente entrega al método que cada día se desfasaba más de su contorno. Por ello la cronología de su existencia tiene el ritmo, lentísimo a veces, de su producción; vivió y murió sencillamente, como el justo, y como él, nunca estuvo enteramente satisfecho de ella. He aquí la gran lección de una humildad que muy contadas veces nos suele dar el artista. Por ello Manuel de Falla es un ejemplo como hombre y como artista.

Quiero, finalmente, justificar esta obra. No intento sino ilustrar una edición gráfica de Manuel de Falla. Quede para otra ocasión el libro que hubiera querido hacer ahora sobre el hombre y su mundo. Bien lo merece el músico de la Antequeruela.

Debo, por último, destacar aquí a cuantos me prestaron su colaboración más entusiasta para hacer posible esta obra de marcado signo gráfico. Vayan por delante mis queridos amigos todos, Maribel de Falla, José María García de Paredes, Segismundo Romero, Juan Gisbert, Ernesto Halffter, Manuel Angeles Or-

tiz, Rafael Alberti, Javier Aznar —que no ha podido verlo en sus bondadosas manos y a quien desde aquí dedico mi mejor recuerdo—, José Manuel Rodríguez Acosta, Enrique Lanz y José Luis Pérez Serrabona; a los fotógrafos José Choín, Manuel Torres Molina, José Ferrer; a todos ellos mi gratitud por esta colaboración que ha hecho posible esta aventura, por otro lado deliciosa, de dejar unas notas sobre tan singular y egregia figura de nuestro arte.

1. Las Siete Palabras

Manuel María de los Dolores de Falla y Matheu nace el 23 de noviembre de 1876 en Cádiz, en la plaza de Espoz y Mina, en el número 3, y desciende de familias levantinas y catalanas asentadas en la ciudad desde varias generaciones. Pertenece, pues, a una familia de cierto prestigio, y tiene una infancia burguesa como correspondía a un nivel económico más bien alto en virtud del floreciente negocio de su padre y abuelos.

La afluencia de gentes que el tráfico comercial y marítimo ha producido a la ciudad, su emplazamiento cara al Atlántico y a las rutas comerciales de ultramar, a las colonias, a punto ya de liquidación, determinan una sociedad de especiales características en la que una gran mayoría de personas llevan apellidos de otras regiones de España y también de distintas nacionalidades de los países de Europa.

José María de Falla y Franco, padre de nuestro músico, procede de esa gente de empresa levantina que se ha asentado en Cádiz al estímulo de un comercio floreciente. Familia de consignatarios y banqueros, está viviendo los últimos años de ese mundo burgués que va a liquidar la bancarrota del 98. De aquella Andalucía del siglo XIX, literaria y pintoresca, es Cádiz, por esta razón, la ciudad más europea. A ella llegaron casi desde el Descubrimiento los hombres del Norte, y en el siglo del Progreso, la Técnica y el Comercio, ya con mayúscula, nada de extraño tiene que sean hombres de la Ilustración, procedentes de regiones más europeizadas que esta Andalucía indolente y luminosa, los que impriman carácter y estilo.

Nace, pues, Falla en un momento histórico de decadencia en el aparente y holgado vivir burgués de su familia. Un ambiente culto y burgués, un techo seguro en apariencia y un intrascendente mundo, un poco remilgado, de fin de siglo; un ambiente de *Modern Style* que influyó no poco a lo largo de su vida y su gusto. Su madre, María Jesús Matheu Zabala, descendiente de catalanes, de carácter bueno y sencillo, era hija de Manuel Ma-

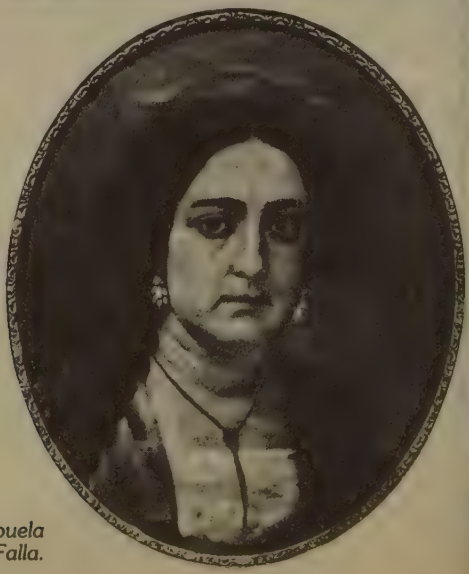
Casa natal de Manuel de Falla en Cádiz, en la plaza de Espoz y Mina número 3.

Vista aérea del puerto de Cádiz. ▶

theu y Parodi —he aquí ya un apellido italiano—, que muere en Cádiz, el 28 de abril de 1884, cuando Falla cuenta ocho años y del que conservará el niño un recuerdo amable. Excelente pianista, interpretaba a los clásicos y tenía una voz grave que entonaba aquellas arias de moda, Bellini, Donizetti... Sus abuelos paternos, Francisco de Paula de Falla y Alvarez, que muere también en Cádiz, el 10 de enero de 1890, y María de los Dolores Franco Nuche, que ha muerto en 1860, el 9 de enero, y de quien se conserva aquel retrato al óleo en donde cierto aire de claridad mental y bondad recuerda el rostro del nieto.

Cinco hijos nacieron del matrimonio Falla-Matheu, de los cuales sólo tres, Manuel, Germán y María del Carmen, sobrevivirán.

José María de Falla y Franco y María Jesús Matheu Zabala, padres del compositor.



Dolores Franco Nuche, abuela paterna de Falla.

Archivo Manuel de Falla

Falla, cuando contaba un año de edad, con su nodriza, la Morilla. De su boca oyó el futuro compositor los primeros cantes andaluces.

No olvidará Falla aquellos años de su niñez en un Cádiz de esplendor. En la infancia poética de los también niños gaditanos Juan Ramón y Alberti, nos imaginamos la del niño Falla. «Infancia mía en el jardín...» y ya los contemplamos bajo las palmeras del parque, con sus «cintas marineras sobre el pecho». Aquellas sopas de ajo del colegio de los jesuitas, cuando el niño Manolito se engalana nada menos que de Don Juan o de paje latino, para las fiestas de Carnaval, esos días en que Cádiz, acaso por influencia italiana, se viste de colores y de fiesta. «Infancia, campo verde, campanario, palmera, mirador de colores», aquellos mira-

dores sobre la bahía, el puerto, los parques, por los que anduvo el niño de la mano gordezuela de la Morilla, aquella criada de los montes de Andalucía que le cantara las primeras nanas y tarantas.

Era el niño, ya en sus primeros años, un poco entre humorista y taciturno, de mirada como entristecida y profunda, serio y sereno, sin nada de niño prodigio, pero tampoco vulgar. Sus primeras lecturas, Verlaine, Rubén, Mistral, los poetas de la hora y del gusto de la época. Sus juegos, su ciudad alegre y confiada, de una Andalucía abierta y bulliciosa, pero atlántica ya y con gentes de todas las geografías y razas. Mirador de todas las Españas, puerto de aguada y bodega del vino sanluqueño, a las puertas mismas del Mediterráneo, cuando éste era un mar interior sin el canal de Suez. Aquel Cádiz de la infancia de Falla, con balcones y banderas consulares en todas las esquinas y terrazas, donde los mástiles ponían algo de navío anclado; con los hombres de mar en las calles, el mandarín y el misionero, el pícaro y el exótico negro o el rubio nórdico dejando su impronta de gente al paso. En aquel Cádiz especiero y trashumante había ya un colonialismo latente, un irse acostumbrando los ojos a los soles del otro lado del mar, en donde ya hay familiares de Falla; aquella Margarita Matheu de Asturias, que muere en Guatemala en 1911. Desde este Cádiz, las Indias son posibles, y aquí hay ya un anticipo de su geografía. Por ello acaso en aquel Manuel María de Falla se instala ese desasosiego por el tema atlántico y colombino que desde niño informa tanto su pensamiento estético. Acaso por ello su mismo sino de ir a morir en América cumpla en él esa extraña constante que el tema y la epopeya marinera le determinan.

Ciertamente, el niño Falla no es un niño vulgar; tiene sobre todo la inquietud de conocer, de imaginar. Dos hermanos, Germán y María del Carmen, y su tía Emilia constituyen la familia en la que crece un poco taciturno y algo enfermucho Manuel de Falla. Sus padres reciben las revistas de lujo de su tiempo. *La Ilustración Artística, La Ilustración Ibérica, La Hormiga de Oro,* el diario infantil *El camarada,* y aquel *Journal des Demoiselles,* con sus páginas musicales y todo, en las que el niño y la madre con tía Emilia interpretarán al piano esos rigodones y aquellas arias de óperas en arreglos para piano que recordaba Germán en sus cartas a su hermano. La influencia materna es bien clara en el pequeño músico, que ya a sus seis años hace ejercicios en el piano. También de su abuelo materno, aquel Manuel Matheu y Parodi, recibe, además del nombre, la vocación musical. Exce-

lente pianista, interpreta a los clásicos en el armonium y Falla lo recuerda, y recuerda su pasión por el tabaco.

Influye igualmente en la vocación del niño el ambiente musical indudable y fuerte de Cádiz, en donde existen grandes cultivadores de la música y excelentes aficionados, como aquellas familias de Viniegra y Quirell, amigas de la de Falla. Este don Salvador de Viniegra fue una figura casi mítica en la vida de Falla

Falla, a los siete años, vestido de Don Juan. Era un niño de mirada triste y profunda, más inclinado a la creación artística que a los juegos. Imaginó un mundo de fantasía en el que encerró su actividad infantil.

en aquellos años de su infancia; comerciante y coleccionista de pianos e instrumentos musicales, buen violoncelista y gran admirador de la ópera italiana en boga —Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi— y de Wagner. Amigo personal de Saint-Saëns, estimuló y alentó los primeros pasos artísticos de aquel niño que aprendía con gran facilidad solfeo y piano.

También hay otro señor Quirell, melómano comerciante, con una exposición de pianos con sala de conciertos al estilo Pleyel, en la que dio su primer concierto el pequeño músico.

Pero la figura más seductora de esta primera infancia de Falla es la de su madre; pianista excelente, espíritu cultivado y primera profesora de solfeo y piano, es ella quien, descubriendo las condiciones musicales de su hijo, decide su vocación. Ha comprobado la emoción del niño ante los acontecimientos musicales a los que asiste con ella, y no dudará en ponerle una profesora con la que continuará sistemáticamente los estudios. El músico recordará siempre aquella emoción de los Oficios de Viernes Santo en Cádiz, donde se interpretan *Las Siete Palabras de Cristo,* de Haydn.

Las Siete Palabras fue, acaso, la composición musical de cuya impresión arranca la vocación de Manuel de Falla, y sin duda la que determina en cierta medida su estética. Esta excepcional obra de Haydn tiene un arraigo tradicional en Cádiz y un origen casi legendario, ya que fue escrita especialmente por encargo para los actos religiosos de la iglesia del Rosario, que se celebran desde el siglo XVIII, y por la intervención de la extraña y sugestiva figura de un prócer, criollo, acaudalado, mecenas y clérigo, fundador de una hermandad religiosa de hombres llamada con el sonoro nombre de la Santa Cueva. Don José Sáenz de Santa María, marqués de Valde-Iñigo, fue hijo de los nobles riojanos don Pedro Sáenz y doña María Sáenz, los cuales, afincados en Veracruz, ven nacer a su hijo el 25 de abril de 1738. Al morir su madre en la ciudad mexicana, regresa con su padre a España, donde después de unos años en Madrid se trasladan a Cádiz, siendo ordenado sacerdote, a los veintitrés años de edad, por el célebre obispo fray Tomás del Valle.

Este joven tonsurado, poseedor de una cuantiosa fortuna, funda la Orden de la Santa Cueva en la parroquia del Rosario, en la que, utilizando la cripta aneja a la iglesia, crea el cenáculo religioso, no sin antes decorar las capillas, aunque manteniendo el ambiente sobrio de la Cueva, donde coloca una imagen de la Virgen de Guadalupe, al pie de la cual se hace enterrar el propio fundador. Ordena la decoración a pintores y escultores, entre

ellos, el propio Goya, así como Zacarías Velázquez, Camarón y los escultores Gandulfo y González el Granadino. Muere este prócer el 26 de septiembre de 1804, dejando diversas obras, entre ellas este encargo de *Las Siete Palabras* que aquella noble y singular figura pide al músico austríaco. La idea del marqués de Valde-Iñigo es que se haga una especie de meditación que, intercalada entre las siete oraciones sagradas del Sermón de las Tres Horas, dé solemnidad a los cultos del Viernes Santo en la Cueva. A tal fin solicita de su amigo y cofrade Francisco de Paula Miconi, marqués de Méritos, buen músico y compositor, maestro de capilla de la catedral de Cádiz, que encargue la obra a Joseph Haydn, de quien era amigo personal y con el que mantiene una asidua correspondencia.

Cumple Haydn el deseo de su amigo español y le envía la composición que lleva por primer título *Musica istrumentale sopra le sette parole del Nostro Redentore in croce, o siano Sette Sonate con una introduzione, ed al fine un Terremoto.* Data esta obra de los años 1783 y 1791, y tiene una primera versión escrita sólo para instrumentos de cuerda, de tal modo que algunos la incluyen entre los Cuartetos Opus 51. Posteriormente, y a ruegos de Miconi, Haydn transcribe y amplía la obra para orquesta y voces mixtas, diciendo al recibir el encargo que «...la composición que enviaba se debía más a la exposición que había recibido por escrito del señor Miconi que a su propia invención, porque aclaraba de un modo tan singular todos los pasajes que, cuando estaba leyendo las instrucciones recibidas de España, le parecía leer sólo música.»

Es curiosa esta observación de Haydn en elogio de su amigo y músico, por cuanto indica la preparación musical y religiosa de aquellos miembros de la Hermandad de la Santa Cueva; y debió de ser interesante esta correspondencia entre el músico austríaco y nuestro marqués de Méritos, desaparecida lamentablemente en el saqueo y destrucción de la biblioteca y archivo familiar ocurrido en Madrid durante la guerra de la Independencia.

De la influencia musical de esa especie de *Oratorio* de Haydn sobre la vida y la obra de Manuel de Falla no cabe duda alguna, y no sólo por sus palabras y sus opiniones sobre esta obra; cuando en el año 1922, andando su estética en esa especie de *ritorno a lo antiquo* verdiano, e interesado por la música de los siglos XVII y XVIII, funda la Orquesta Bética de Cámara, la distribución instrumental nos recuerda exactamente la sonoridad primitiva que Haydn introduce en esta deliciosa pieza. En la pri-

mera instrumentación Haydn opta por la forma de cuarteto, forma que, al ser revisada y añadida la parte vocal, convierte en orquestal con esta distribución que tan semejante encontramos a la Bética de Falla: violín, viola, violoncelo, contrabajo, dos flautas, dos oboes, dos trompas, dos trompetas y timbal. Reducciones semejantes a las de su *Concerto* y su *Retablo*, cuyo probable origen encontramos en esta obra de Haydn.

Luego dirá de ella, recordándola : «¡Qué equilibrio! Ni una nota de más, ni una de menos. La perfección absoluta. ¡Maravilloso!» La preparación de la cueva en penumbra, el sentido religioso de la fecha, la misma religiosidad del niño, ya tan acusada, hacen que la emoción estética de Falla sea imborrable. Unos años más tarde podrá ya interpretarla al órgano. De esta obra y este juicio puede datar el ideal estético que cumplirá luego: ni una nota de más, ni una de menos.

Recordará también las temporadas de ópera en Cádiz, y sobre todo la música del *Fausto* de Gounod y *Lucia* de Donizetti. Comparte sus estudios escolares con las primeras clases de solfeo que recibe de su madre. De su educación se ha encargado un profesor, de quien recibe las primeras enseñanzas, don Clemente Parodi, con quien la familia debió de tener cierto parentesco. A los siete años es ya un mediano ejecutante de piano, y junto a su madre interpretará piezas ligeras y algunos estudios de Czerni. Comienza entonces en serio sus estudios musicales y para ello acude a la excelente profesora Eloísa Galluzzo, quien, al poco, deja las lecciones para ingresar en un noviciado.

Continuará con otro excelente profesor, Luis Odero, hijo de Alejandro, una familia de músicos dedicados a la enseñanza. Le instruye en contrapunto y armonía. Por último, y ya adolescente, será Enrique Broca quien le enseñará virtuosismo y dejará a punto para mayores empresas la preparación pianística del joven Falla.

Pero antes, a los nueve años, el niño era ya un excelente alumno, y a los once interpretará *Las Siete Palabras* en el órgano de la iglesia de San Francisco. Transcurre así su edad escolar entre el piano, los estudios y la práctica religiosa que desde sus primeros años cumple. Es un niño con cierta timidez y un alto espíritu de observación. Ha hecho su primera confesión y comunión y de estos acontecimientos guardará el recuerdo de esas estampitas de encaje.

Su primer viaje será a San Fernando, casi un paseo, cuando con ocasión de una epidemia de cólera son alejados de la ciudad y de la casa donde su propia tía Emilia ha enfermado, con la alar-

ma consiguiente. Tal vez a causa de este terror familiar, que recordará siempre, le persigue toda su vida el miedo a las infecciones y a las aguas contaminadas, y el hábito de hervir el agua que bebe.

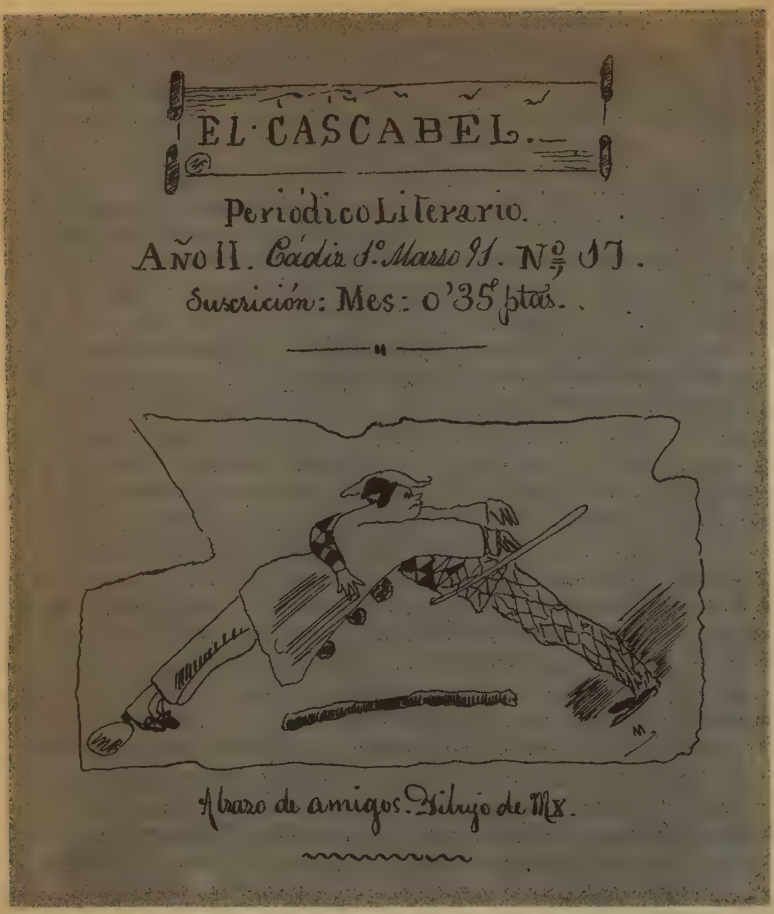
A los diez años aprueba con medianas notas el ingreso en el Bachillerato. Sus estudios musicales, en cambio, irán creándole un prestigio de pianista que conservará ya siempre, incluso en su cincuentenario, cuando en el *Diario de Cádiz,* y en los actos jubilares que le organiza la ciudad, se le califica de «eximio pianista y gran compositor».

¿Cómo era aquel niño que estudiaba tenazmente, que a veces se encerraba en sus juegos para imaginar un mundo, como aquella ciudad de Colón, que organiza y vive mentalmente encerrado en un cuarto, mientras, fuera, el Carnaval de Cádiz, alegre y tumultuoso, abre su abanico de color? ¿Cómo era aquel muchacho un poco febril y taciturno, religioso, grave, irónico en sus dibujos, obstinado en su vocación musical?

Ahí están esos testimonios gráficos de sus periódicos infantiles manuscritos, *El Cascabel,* periódico satírico casero que hace a sus trece años con ilustraciones, comentarios de sociedad e índices. Ahí ese método Ollendorff, en el que estudia su primer francés, y que «ilustrará» con dibujos y notas, y sobre todo aquel dibujo en el que un muñeco con una trompeta y sombrerete interpreta una partitura. Junto a él, una lira, y debajo, un nombre, Manuel María de Falla; y más abajo, una palabra acaso satírica, pero impresionante por la fecha en que está escrita: «Músico». A esta vocación contribuye el ambiente musical de la ciudad, sus amigos melómanos y, sin duda, su propia madre y su abuelo. De las bibliotecas y revistas de su madre, amigos y maestros formará su repertorio.

Era Falla, a sus doce años, un niño tímido y algo retraído, con su severa práctica religiosa, casi precoz, y esa moral, esa religiosidad de tan claro signo materno, llena de viejas estampitas de encajes, de cromos de santos, recuerdos de primeras comuniones, recordatorios de difuntos, oraciones de almanaque, o aquellas láminas de las revistas ilustradas.

De una de ellas, *La Ilustración Artística,* y de su número 305, de octubre de 1887, copiará un grabado que reproduce un cuadro de la Virgen, de Nicolás Baralbino, Premio de la Bienal de Venecia de ese año. El pequeño músico dibuja casi perfecto el grabado, y le añade con acuarela el color, impregnándole de cierta gracia. No hay duda de la influencia de su primo Pedro de Matheu, pintor excelente, que muere en 1965 en Barce-


EL CASCABEL.

Periódico Literario.

Año II. Cádiz 1º Marzo 91. Nº 17.

Suscrición: Mes: 0'35 ptas.

Abazo de amigos. Dibujo de Mx.

lona. El cuadrito del niño reproduce, pues, ese arte prerrafaelista de fin de siglo, del que Baralbino en Italia es una muestra. Lo firma en febrero de 1888 y, con su marco de terciopelo rojo, figuró entre los preferidos de su madre.

Todo ello nos muestra un niño ensimismado, taciturno y con cierta introversión moral. Su naturaleza enfermiza, aquel estado febril, aquellos catarros frecuentes, probable primera infección tuberculosa de infancia que adquiere, y que provocarán las periódicas crisis de delirios imaginativos, como la de sus juegos en la imaginaria ciudad; sus evasiones hacia la pintura, que se manifestarán siempre, incluso en Granada, cuando compra colores de óleo para hacerse esos cristalitos a modo de pisapapeles con

◀ *Una de las páginas del periódico manuscrito que "editó" Falla de niño, y a través del cual desarrollaría sus capacidades artísticas y literarias.*

Cuadrito pintado por Falla a los once años. Es una copia de una Madonna, obra de Nicolás Baralbino, que apareció en un número de La Ilustración Artística, *en 1888.*

florecillas de colores, al modo popular de las cerámicas; su propia creación musical influida por la literatura y el ambiente, proceden de un estado inestable, de una compleja personalidad que se va dibujando. Hay una lucha interior entre su madurez mental y sus afectos; aquel padre, un poco irresponsable y acaso fatuo, que se precipitaba a la bancarrota, frente a su madre débil, sensible, tierna.

Hay en la vida de este niño una figura interesante: aquel párroco, don José Fedriani —otro apellido italiano—, que debió de influir no poco en su formación. El propio Fedriani queda impresionado por el niño, y en cartas a su padre le reprocha demasiado duramente «el poco cariño y consideración que tiene usted a

un hijo a quien Dios tanto ama por su pureza y virtud...» Y ello nos conduce a saber de ese niño, sobre todo si esa opinión nos la da su propio confesor. Son reiteradas las frases de la virtud y bondad hacia el pequeño Falla de este padre Fedriani de su infancia.

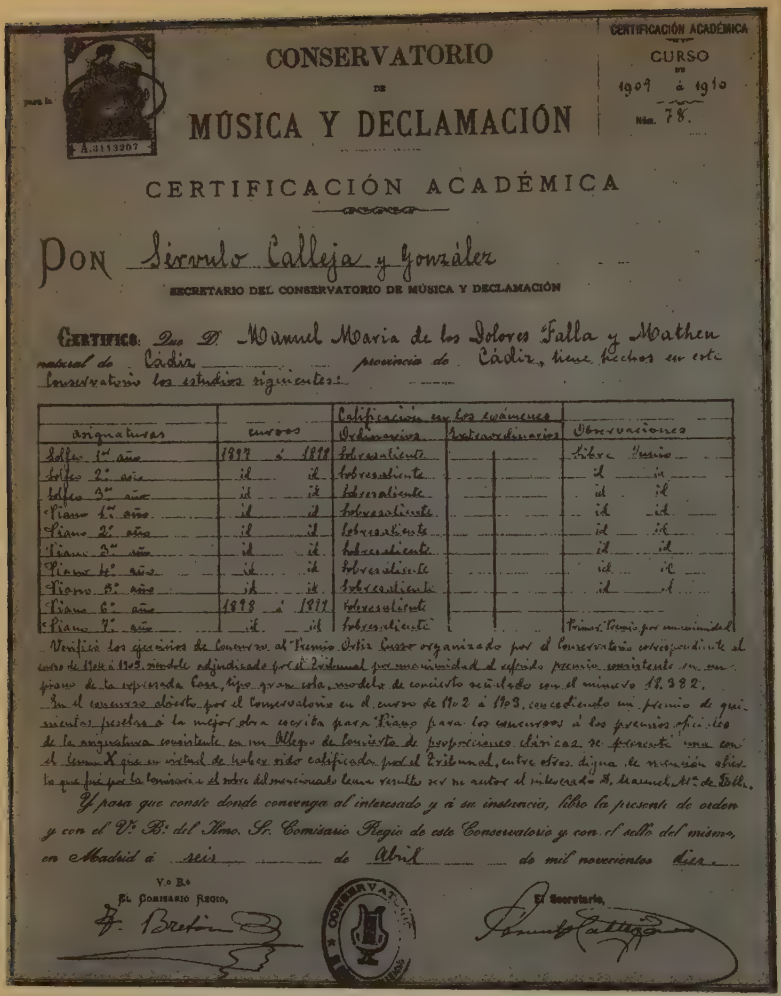
Ese era Manuel de Falla, aquel muchacho precozmente maduro, grave, taciturno y tímido, que vive esos años febriles de creaciones y sueños, que tiene ya una formación moral y una fe ingenua y sencilla.

Pero en la vida de este muchacho, este niño serio, está ocurriendo algo importante que él percibe y calla. Los negocios del padre andan mal. Aumentan las deudas y el chico se siente incómodo y temeroso. Adquiere ahora el sentido de la responsabilidad y decide su vocación hacia la música. En 1887 visita Sevilla con sus padres y queda impresionado por la ciudad y sus monumentos. Coincide su estancia con el nacimiento de Alfonso XIII y las fiestas en honor del acontecimiento le dejan un recuerdo imborrable. El alcázar, el Archivo de Indias, la catedral, la historia colombina de la ciudad, le dejan admirado. De este viaje y de sus lecturas saldría su primera ópera, *El conde de Villamediana*, una comedia de capa y espada del gusto de la época, que hará a su regreso a Cádiz.

Este año compondrá también una *Gavota* al estilo clásico. En estos trabajos musicales, en su decidida vocación musical, le alientan los amigos de la familia, los señores Viniegra y Quirell. El propio Fedriani aconsejará a su padre que le envíe a Madrid a seguir su carrera. Sus producciones infantiles estarán bajo el patrón de la música de cámara, justamente el tipo de música que se venía interpretando en los círculos musicales de las familias gaditanas.

De las bibliotecas musicales irá sacando un conocimiento algo más sólido que de la exigua biblioteca de su casa, donde predominaban las piezas de época, esa *Marcha de las antorchas*, y «aquellos espantosos rigodones que tocaban mamá y tía Emilia», le dirá luego Germán. Sobre todo, las malas ediciones de clásicos desfigurados y las piezas de moda que ni le servían de estudio ni estimulaban su instinto musical. Se ha nutrido hasta ahora de esas revistas catalanas y de sus páginas musicales para seño-

Falla en 1890, a los catorce años de edad.



CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

CURSO DE 1909 á 1910

Núm. 78.

A.3113207

CERTIFICACIÓN ACADÉMICA

Don Sérvulo Calleja y González

SECRETARIO DEL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y DECLAMACIÓN

Certifico: Que D. Manuel María de los Dolores Falla y Mathen natural de Cádiz provincia de Cádiz, tiene hechos en este Conservatorio los estudios siguientes:

Asignaturas	Cursos	Calificación en los exámenes: Ordinarios	Extraordinarios	Observaciones
Solfeo 1.er año	1897 á 1898	Sobresaliente		Libre Junio
Solfeo 2.º año	id id	Sobresaliente		id id
Solfeo 3.er año	id id	Sobresaliente		id id
Piano 1.er año	id id	Sobresaliente		id id
Piano 2.º año	id id	Sobresaliente		id id
Piano 3.er año	id id	Sobresaliente		id id
Piano 4.º año	id id	Sobresaliente		id id
Piano 5.º año	id id	Sobresaliente		id id
Piano 6.º año	1898 á 1899	Sobresaliente		
Piano 7.º año	id id	Sobresaliente		Primer Premio por unanimidad

Verificó los ejercicios de Concurso al Premio Ortiz Cuzco organizado por el Conservatorio correspondiente al curso de 1904 á 1905, siendole adjudicado por el Tribunal por unanimidad el referido premio consistente en un piano de la expresada Casa, tipo gran cola, modelo de concierto señalado con el número 18.382.

En el concurso abierto por el Conservatorio en el curso de 1902 á 1903, concediendo un premio de quinientas pesetas á la mejor obra escrita para Piano para los concursos á los premios oficiales de la asignatura consistente en un Allegro de Concierto de proporciones clásicas, se presentó una con el lema X que en virtud de haber sido calificada por el Tribunal, entre otras, digna de mención abierto que fué por la Comisaría el sobre del mencionado lema resultó ser su autor el interesado D. Manuel M.ª de Falla.

Y para que conste donde convenga al interesado y á su instancia, libro la presente de orden y con el V.º B.º del Ilmo. Sr. Comisario Regio de este Conservatorio y con el sello del mismo, en Madrid á seis de Abril de mil novecientos diez.

V.º B.º
El Comisario Regio,
F. Bretón

El Secretario,
Sérvulo Calleja

Certificado de los estudios de música que Manuel de Falla realizó en el Conservatorio de Madrid entre 1897 y 1899. Constan en él sus excelenes calificaciones y los premios que obtuvo en los concursos convocados por este centro en años posteriores.

ritas y jóvenes mamás. Pero ahora pide ya una formación más sólida y será de esas bibliotecas, junto con las de sus profesores, de donde sacará sus primeras ideas musicales. Así, de sus composiciones serias más tempranas —aquellas sonatas para violoncelo y piano, dedicadas a su amigo el señor Viniegra, y sus dos tiempos scherzo y andante—, y de una especie de Quinteto para

violín, viola, flauta, violoncelo y piano, inspirado en el *Canto del Ródano* del poema *Mireya*, de Mistral, rezumabàn ya cierta influencia wagneriana y cierta brillantez de instrumentación.

Pero no olvidemos que en esa época Falla es ya un muchacho que está llegando a sus veinte años. De una vocación precoz, de un instinto musical manifiesto, saldrá un músico tardío. No ha perdido sus años, pero limitaciones y vacilaciones y problemas económicos de última hora retrasarán su carrera. No será sino a los catorce años cuando finalmente haga su viaje a Madrid, donde entrará en relación con el maestro José Tragó, una de las figuras que más prestigio tenían entre el profesorado del Conservatorio. A partir de ese año, y ya con cierta periodicidad, acudirá a él, hasta que, finalmente, el año 1898, liquidada ya la situación financiera de su padre, éste decide el traslado de toda la familia a Madrid.

En esos años el muchacho sólo hará estudios de piano y preparación general. Continuará sus estudios de francés, sus lecturas, y dejará atrás sus aficiones literarias y sus revistas infantiles, *El Cascabel, El Mes Colombino* y *El Burlón*. No ha tenido casi amigos, y su práctica religiosa, su fe, le ayudan en su vocación. La bancarrota de los negocios del padre le afecta profundamente, pero será una íntima sensación de sufrimiento que no tendrá expresión exterior. Cuando se traslada con su familia a Madrid comprende que ha quedado atrás acaso lo mejor de su vida y que ha de enfrentarse con un mundo difícil y cruel. Sin embargo, tiene fe y entusiasmo, y así comenzará a recibir las primeras clases regulares, ya con Tragó, que inmediatamente le toma un gran afecto.

Cuando se matricula en el Conservatorio tiene ya veintidós años. Se ha librado del servicio militar por estrecho de pecho y pasa a la reserva, lo que, si bien le exime del servicio activo, le condena, en cambio, a los problemas que luego tendrá en el extranjero para la revisión anual en la Embajada.

Cursará en dos años los siete de la carrera, y aunque no asiste a las clases por el pudor de su edad ya avanzada, sus estudios anteriores y su concienzudo trabajo solitario le harán fáciles los exámenes. Obtiene así un primer premio en el concierto de fin de curso.

Fue en las vacaciones de ese año de su fin de carrera cuando en Cádiz sus amigos le organizaron un concierto. Ha dejado en la ciudad natal grandes afectos y una especial estimación que acaso irradia su sencillez y ese aire de madurez que desde niño le envuelve.

2. Los primeros pasos de un compositor

El 16 de agosto de ese año 1899, en el Salón Quirell de la calle Rosario número 10, dará Falla un concierto que llamarían *Falla*, con obras suyas enteramente. Obtiene un éxito clamoroso, y el día de Reyes del año 1900, ya en el Casino Gaditano, da otro concierto, ahora con obras de Chopin, el *Impromptu Fantasía, La Fileuse* de Raft y obras transcritas de Wagner y Weber. Su éxito como pianista e intérprete de sus propias obras es extraordinario. El cronista musical del *Diario de Cádiz* le compara ya con los grandes pianistas Planté y Rubinstein, pronosticándole grandes triunfos; le califica de genio y le señala como gloria local.

Su interés por la composición ha ido creciendo en él, y con ello sus trabajos de investigación sobre instrumentación y composición pura. Producto de ello serán sus nuevas composiciones para piano. Un *Vals-Capricho, Serenata andaluza* y un *Nocturno*. En sus propios títulos se manifiestan sus preferencias y las influencias en que se debate. Su interés por la obra de Chopin y Liszt, sus conocimientos ya de algunas obras de Albéniz, su formación pianística en fin, le hacen ver las posibilidades expresivas del instrumento ante una música andaluza y nueva.

Los grandes sinfonistas del momento le seducen, y es, naturalmente, wagneriano. Seguirá permanente su entusiasmo por Bellini, y Scarlatti es músico de su continua admiración. Comienza a tener más información de la música que se hace por el mundo. Se interesa por la música gala y ya ha interpretado y estudiado piezas de Debussy, autor que le seduce. Conoce bien la lengua francesa y se impone la necesidad de ir a París. Tiene ya veinticuatro años y mucha prisa, sobre todo en su carrera musical. Sin embargo, el ambiente de Madrid no era el más apropiado a su temperamento y vocación. Triunfa el género de zarzuela, que es, en cierto modo, un círculo cerrado del que difícilmente sale quien en él entra, incluso triunfando. De sus años de Cádiz, Falla ha intuido la belleza y tiene un prodigioso instinto

musical. En Madrid, en cambio, más comercializado el ambiente, la zarzuela es el único género musical que interesa y produce ingresos a sus autores.

En el mundo triunfa la gran ópera wagneriana y el sinfonismo deslumbrante, que arranca de la *Novena Sinfonía* de Beethoven. Francia ha resurgido musicalmente desde Berlioz, el gran renovador romántico, y la ópera italiana se ha vitalizado con el genio de Verdi. Sin embargo, el orbe musical de esos años de fin de siglo seguirá girando en torno al genio alemán, quien produce la conmoción de su tiempo aun a pesar del fenómeno de su arrogancia. Wagner es, en realidad, un fenómeno y quiere ser, y acaso lo logre, una filosofía. Pero no olvidemos que Wagner es, en fin, tributario de algo que apunta en Glück y continúa en Beethoven, Weber y, en cierto modo, está ya en Liszt y Berlioz. Wagner es, realmente, el nombre de un fenómeno musical que se está produciendo en el mundo y que él dignamente representa.

Pero en España la música que se hace ignora este acontecer exterior. La zarzuela recibe un culto popular y burgués y un grupo de cultivadores de rara calidad, como Barbieri, Chueca, Chapí, Vives... El pontificado de la música lo ejerce Tomás Bretón desde la dirección del Conservatorio, y si no traspasa las fronteras, sus éxitos económicos dentro del país compensan de ello. No es música para salas de conciertos, ni siquiera de grandes teatros, pero ello es el tributo a los beneficios que ofrecen a sus autores. No es, en fin, la música nacional que nuestro país tiene en potencia, esa música nacionalista que circula por el mundo que se ha iniciado como un hallazgo en los países eslavos. El nacionalismo musical español, la música nacional, hay que buscarla en la esencia del pueblo, en las ciudades, los pueblos de la geografía española, en Sevilla, Granada, el Puerto, justamente en los lugares cuyos títulos irían encabezando la gran alquimia musical de *Iberia* de Albéniz, o las *Danzas* de Granados, los grandes catalanes discípulos de Pedrell y precursores de Falla.

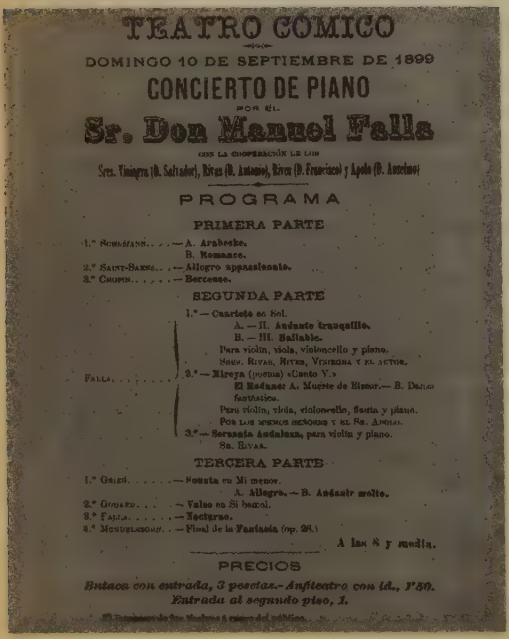
Pero Falla, ya lo hemos dicho, tiene prisa, e influido más por esta necesidad de encontrar una remuneración inmediata, intenta, como todos los alumnos del Conservatorio, el género de zarzuela en varias producciones. Cinco llega a componer: *El corneta de órdenes, La cruz de Malta, Limosna de amor, La casa de Tócame Roque* y *Los amores de la Inés*. No tuvo suerte, por fortuna para él, pues sólo llegó a estrenar *Los amores de la Inés*, con veinte días en cartel y la indiferencia del público y la crítica.

No es éste el género musical que lleva dentro y él mismo las consideró como malas, «malísimas». Sólo *La casa de Tóca-*

me Roque, su última zarzuela, mereció de su autor alguna piedad y estimación. Lo que sí es cierto es que de ellas sólo esperó Falla el éxito económico que le abriera el camino de París, meta a la que ya apuntaba su brújula estética. No ha interrumpido sus estudios con Tragó. Ha obtenido el premio en junio de 1899 interpretando la *Gran Fantasía en fa* de Mendelssohn, obra que junto a *La Fileuse* de Raft y otras suyas constituirán los programas de sus vacaciones en Cádiz. También interpreta un *Nocturno para piano* y la *Romanza para violoncelo y piano* junto a su *Cuarteto clásico* para estos instrumentos y violín y viola.

Este concierto de Cádiz en las salas de Quirell y Viniegra se repite en el Teatro Cómico el día 10 de septiembre de ese año. Fue su primer y casi apoteósico triunfo público. Su ciudad le ofrece una placa de plata con una corona de oro en el centro enmarcada en nogal, obsequio de sus admiradores y paisanos.

A su regreso a Madrid, en noviembre de ese año, continúa sus clases con Tragó, y son estos años que van de 1899 a 1905 los que dedica a sus zarzuelas. Pero será en el año de 1901 cuando se producirán los dos acontecimientos que cambiarán el rumbo de su vida, año clave en su estética. Ese año de 1901 viaja a



TEATRO COMICO

DOMINGO 10 DE SEPTIEMBRE DE 1899

CONCIERTO DE PIANO

POR EL

Sr. Don Manuel Falla

CON LA COOPERACIÓN DE LOS

Sres. Viniegra (D. Salvador), Rivas (D. Antonio), Rivas (D. Francisco) y Apolo (D. Anselmo)

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.° SCHUMANN. . . . — A. Arabeske.
B. Romance.
2.° SAINT-SAENS. . . — Allegro appassionato.
3.° CHOPIN. . . . . — Berceuse.

SEGUNDA PARTE

FALLA. . . . . 1.° — Cuarteto en Sol.
A. — II. Andante tranquillo.
B. — III. Bailable.
Para violín, viola, violoncello y piano.
SRES. RIVAS, RIVAS, VINIEGRA Y EL AUTOR.
2.° — Mireya (poema) «Canto V.»
El Madame: A. Muerte de Elzear.— B. Danza fantástica.
Para violín, viola, violoncello, flauta y piano.
POR LOS MISMOS SEÑORES Y EL SR. APOLO.
3.° — Serenata Andaluza, para violín y piano.
SR. RIVAS.

TERCERA PARTE

1.° GRIEG. . . . . — Sonata en Mi menor.
A. Allegro. — B. Andante molto.
2.° GOUARD. . . . . — Valse en Si bemol.
3.° FALLA. . . . . — Nocturno.
4.° MENDELSSOHN. . — Final de la Fantasía (op. 28.)

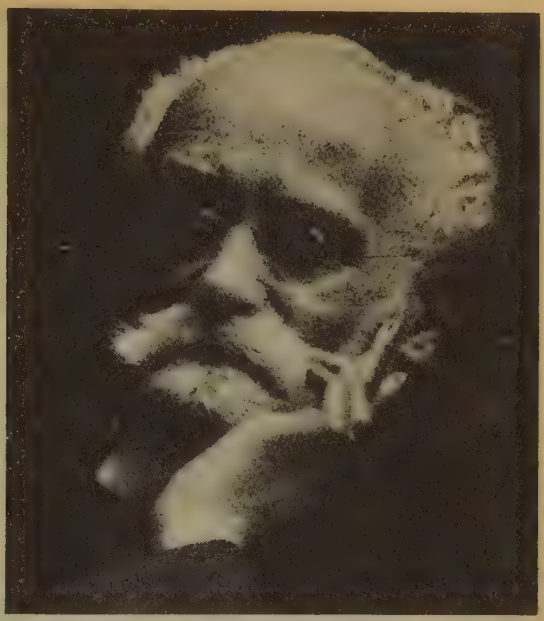
A las 8 y media.

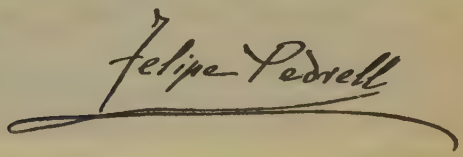
PRECIOS

Butaca con entrada, 3 pesetas.- Anfiteatro con id., 1'50.
Entrada al segundo piso, 1.

Cartel que anunciaba el primer concierto público de Falla, celebrado en el Teatro Cómico de Cádiz.

Retrato autógrafo que el músico catalán Felipe Pedrell dedicó a Falla.





Madrid, procedente del Conservatorio de Barcelona, el gran musicólogo y maestro Felipe Pedrell. Falla entra en contacto con el maestro de Albéniz y Granados, y con el hombre clave de la música española. El otro acontecimiento importante para un hombre como nuestro músico será el hallazgo, en los libreros del viejo Jardín Botánico madrileño, de un librito fundamental para su estética, *L'Acoustique Nouvelle*, de Louis Lucas, obra editada por Paulin et Lechevalier en 1849, con un prefacio de Théodore Danville, que pasó inadvertido en su tiempo. Este libro, sin duda escrito ya bajo la influencia wagneriana —oigamos a Lucas decir «...una revolución en la música es la aplicación de una teoría filosófica»—, nos habla bien a las claras del propio momento wagneriano de la música, y las palabras de Lucas las hubiera firmado el mismo Wagner. Falla no ocultó nunca la revelación que este libro produjo en él, y tiene su origen en su propia y refrenada ad-

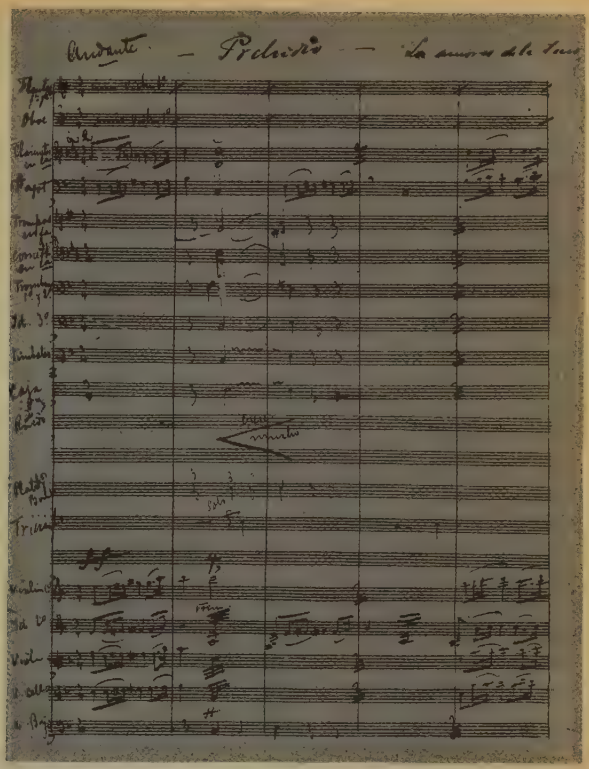
miración por Richard Wagner. Constituye, pues, este libro una declaración de su estética.

Cuando llega Pedrell a Madrid, Falla ya conoce su obra erudita a través de la revista editada por *L'Orfeó Català*, en la que han aparecido sus escritos y su obra *Los Pirineos*. Acude a él para recibir lecciones, pero el maestro catalán, si bien no acepta darle clases regulares, sí le aconseja e impone trabajos musicales y de técnica de la composición. Aquí comienza definitiva y claramente su dedicación a la composición y el abandono de su carrera de intérprete. Pedrell, que no logró en realidad superar, ni siquiera ejemplarizar, con su obra el ambiente musical de su tiempo, supo, en cambio, crear la primera escuela musical nacional en sus tres grandes discípulos. Sus trabajos sobre el polifonismo español, su atención hacia los clásicos españoles, Cabezón, Victoria y Morales, la música popular y todos los campos inéditos de nuestro folclor; su cultura europea, con estudios sistemáticos sobre Wagner, Brahms, Bruckner, Franck, Musorgski y el resto de los rusos, todo ello hace de Pedrell la pieza fundamental de los estudios musicales del momento español. Falla así lo comprende y verá en él su camino estético. En la propia casa de Pedrell recibe Falla las enseñanzas del maestro. Con él confronta sus ideas y comprueba su afinidad absoluta con los principios musicales del músico catalán. De él aprende la depuración técnica de la escritura musical como fin de la expresión de la idea. Estudia las formas musicales, el coral, el *lied*, las formas clásicas y modernas. Por él entra en contacto con las obras de Albéniz y Granados, y con los grandes sinfonistas del momento de la música francesa.

El resultado de ello será la primera revisión de su obra anterior. Sus piezas *Vals-Capricho, Nocturno* y su *Serenata andaluza*, obras con claras influencias románticas de Chopin y Liszt, tienen, sobre todo su *Serenata*, cierto regionalismo, camino que habría de agotar inmediatamente. Hay en ellas un claro dominio técnico, una certera inspiración. Utiliza la brillantez y el enarmonismo de la música andaluza, con la que no pierde el contacto ya.

En 1902, en el mes de marzo, Falla es recibido por la princesa de Asturias, a quien dedica su *Serenata andaluza*, y el día 12 de abril estrena con regular éxito en el teatro Cómico *Los amores de la Inés*, sobre un libreto del periodista Derqui. Sólo señalaron los críticos unas carceleras. Fue estrenada la obra por Enrique Chicote y Loreto Prado.

Trabaja en dos obras nuevas, una canción andaluza, *Tus ojillos negros*, la revisión del *Allegro de Concierto* y en *La casa de*

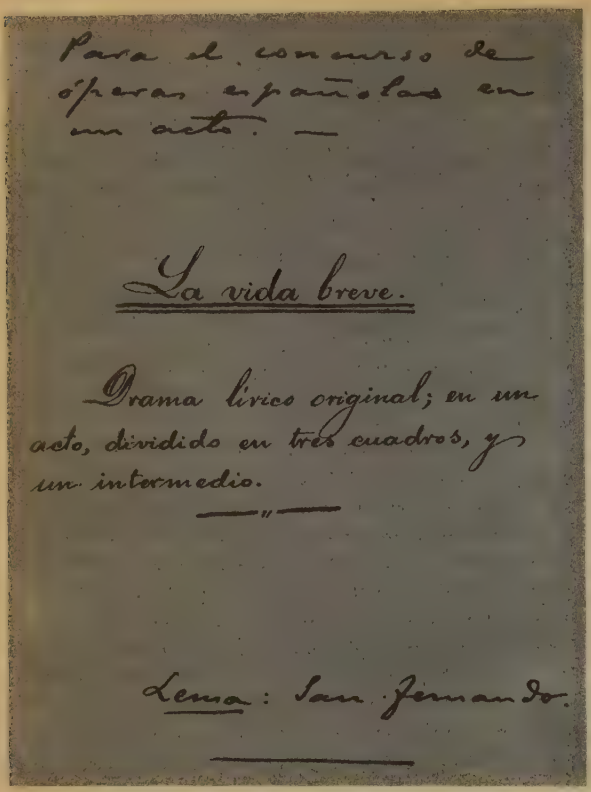


Partitura de Los amores de la Inés, *una de las zarzuelas compuestas por Falla en su época del Conservatorio.*

Tócame Roque, su última zarzuela, claramente dirigida por Pedrell. Esta obra, inédita también, mereció siempre la estima de su autor.

El día 5 de julio de 1904 la Academia de Bellas Artes de Madrid convoca un concurso para premiar una ópera española en un acto. Ese mismo año Felipe Pedrell decide abandonar Madrid por motivos de salud. El clima madrileño no le va bien y solicita el traslado a Barcelona. Así se interrumpen las clases de Falla con su maestro.

El plazo de la entrega de los trabajos para el concurso termina el 31 de marzo del año siguiente, «antes de la hora de ponerse el sol». Tiene, pues, sólo ocho meses para trabajar en la ópera que ha decidido comenzar. Busca un poco apresuradamente un libreto apropiado para el texto. Cuando vivió en la calle Serrano, en el número 70, conoció a Carlos Fernández Shaw,


Para el concurso de
óperas españolas en
un acto. —

La vida breve.

Drama lírico original; en un
acto, dividido en tres cuadros, y
un intermedio.

—"—

Lema: San Fernando.

Manuscrito de La vida breve *presentado al concurso de la Academia de Bellas Artes.*

autor de libretos de éxito, especialmente *La Revoltosa*, y de adaptaciones teatrales de autores extranjeros. De un poema de Shaw, publicado en *Blanco y Negro,* hace Falla la base de su partitura, que más tarde, ya en relación con el escritor, es adaptado con el título de *La vida breve*.

Tenía el libreto todos los recursos escénicos y todas las concesiones que un experimentado autor sabe hacer a un público facilón y de melodrama. Respondía, pues, a ese estilo decadente de una literatura apropiada al género chico de la zarzuela, y eso es, en realidad, como dice Salazar, una «zarzuela de buena calidad, cuyo idioma se debe en parte a Chapí».

Cuando Falla decide el trabajo se encierra y se aísla. Trabaja febrilmente. Posee ya la técnica, sabe lo que quiere hacer. Ha ayudado a Chueca en algunas de sus obras y no le es demasiado difícil ir llenando la partitura. Posee inspiración y oficio. El tema

del libreto sirve a la música que lleva dentro, la música de Andalucía. La acción transcurre, en Granada, ciudad que no conoce. Pasiones elementales de gitanos, celos, despechos, ritmos de danza. Cantos gitanos. Se trata de su tema y trabaja en su elemento.

Por esos días, la Casa Ortiz y Cussó, filial en Madrid de la Chaissaigne de París, convoca un concurso a través del Conservatorio para la concesión de un gran piano de cola a la mejor ejecución de un extenso programa. Aparece esta convocatoria a comienzos del año 1905, cuando estaba en pleno trabajo de *La vida breve*. Su maestro Tragó le insiste y estimula a que tome parte en la prueba. Le ofrece el piano del Conservatorio, que ha de utilizarse en los ejercicios. El plazo termina el primero de abril, un día después del de la entrega de la ópera en que trabaja. La necesidad de un piano le estimula; las malas afinaciones de los que usa de alquiler y la ocasión de preparar un programa le deciden al fin, y comienza a prepararse para este nuevo concurso. El programa lo componen una *Fuga* de Bach, una *Sonata* de Beethoven, las polonesas de Chopin y piezas de Schumann, Liszt y Saint-Saëns. Así, entre la composición de *La vida breve* y la preparación del concurso, se somete a un agotador trabajo que casi ininterrumpidamente y hasta bien entrada la madrugada mantiene durante estos meses.

El plazo de la entrega del manuscrito termina el 31 de marzo, y Falla ve llegar ese día sin tener terminada la obra. Realiza la orquestación dos días antes de expirar el plazo, pero aún le queda por terminar la anotación del texto a la música en los pasajes cantados. Se ofrece a hacerlo su hermano Germán, estudiante de arquitectura, quien, ignorante de la escritura musical, va poniendo equivocado el texto. Bien entrada la madrugada del último día, Falla observa el error del copista improvisado, que ha colocado el canto incluso en los silencios o pausas. Como ya no hay tiempo de corregirla, presentará la partitura con los errores añadiendo a ella una nota en la que dice: «Debido a la premura de tiempo, el autor hubo de encargar la copia de la parte vocal a un copista, quien, por no conocer lo suficientemente bien la música, dispuso mal, en algunos pasajes, la letra. Y espera —añade Falla en su nota— que el jurado se hará cargo de que tales incorrecciones no son imputables al autor.»

A pesar de esta nota, temeroso de nuevas contrariedades, visita a Bretón, presidente del jurado, y manteniendo el anónimo recomienda la obra especialmente por los «errores del copista». Se repite esta visita a Bretón, con supuestas cartas del «ignora-

do autor amigo suyo», quedando al fin bautizada la obra como la partitura de los memoriales, por cuantos produjo esta impaciencia de Falla.

El concurso de piano va a comenzar. En el sorteo de actuación tiene la fortuna de que le corresponde actuar el último día. Con ello dispondrá de quince días más para preparar el programa. Componen el jurado Bretón, por corresponderle como director del Conservatorio; Joaquín Malats; José Pellicer, de Barcelona; María Cervantes, por la casa donante, y José Tragó y Pilar Mora, por el Conservatorio. Cuando comienzan las pruebas hay ya un seguro candidato al premio: el prestigioso Frank Marshall, discípulo de Granados y uno de los mejores pianistas de su tiempo. El día de su actuación la sala se llena de un público atraído por la fama de que goza ya. Su actuación fue clamorosa; Falla, el primero en felicitarle, se considera derrotado. El jurado no tiene ya duda de a quién corresponderá el premio, virtualmente decidido a causa de la diferencia entre Marshall y el resto de los actuantes. Por ello el día de la actuación de Falla la sala, sin oyentes apenas, no tiene interés en el concursante: un joven envejecido y delgaducho, con un bigote negro y una calva más que incipiente. El mismo jurado asiste protocolariamente al ejercicio. Sin embargo, desde los primeros compases de Bach, sereno ya Falla, el piano tiene una nueva profundidad y calidad sonora. Interpretó las obras más con sus cualidades de músico que con la preparación técnica del piano. Dejó libre su genio musical y su dicción fue justa, apasionada, vibrante, expresiva, caliente, superando la técnica con el arte. El entusiasmo del jurado fue delirante, y la emoción de todos, claramente expresada. Todos los miembros aplaudían, y Tragó, su maestro, junto a Pilar Mora, con lágrimas en los ojos, manifestaban su entusiasmo. Le conceden por aclamación el premio y casi en triunfo abandona la sala. Le obsequia el jurado con un almuerzo y de esta forma recibe su primer espaldarazo en Madrid. Falla, lo han repetido un poco rutinariamente los biógrafos, acaso por su propia modestia, no se consideraba buen pianista. Opino, contrariamente, que fue uno de los grandes pianistas, pero limitó sus actuaciones a causa de su sencillez y espíritu de autocrítica. Entiendo que una ejecución pianística no termina en vencer las dificultades técnicas de la obra y ajustar la dicción a la partitura. Cualquier buen alumno de Conservatorio puede hacerlo. Lo que ya es difícil, y en ello está la calidad del pianista, es la expresión del contenido estricto y musical de la obra, lo que ha de poner el espíritu del intérprete sobre el espíritu del autor. Algo que no es simplemen-

te técnico, y que consiste en descubrir y expresar el «contenido artístico» en las posibilidades expresivas y sonoras del instrumento. Bien claro lo dice el excelente músico y biógrafo Jaime Pahissa cuando afirma de Falla: «He oído tocar o acompañar a Falla en el piano obras suyas o de concierto, después de que hubieran actuado buenos pianistas: era como el sol después de la noche, parecía que entonces empezaba la música y el estilo, la dicción y el fraseo.» He aquí una autorizada opinión sobre Falla como pianista que debiera servir de orientación a otras bastante más ligeras.

El 4 de mayo de ese año da un concierto en el Ateneo de Madrid, donde incluye, por primera vez en la capital, una obra suya, el *Allegro de Concierto*. Sus éxitos como pianista le van otorgando un prestigio al que se suma la obtención del Premio de la Opera del Conservatorio.

Con el premio de piano y el de *La vida breve*, el nombre del pequeño músico andaluz adquiere cierto relieve. Su casa, con el flamante piano, es frecuentada por los amigos ganados en esa bohemia de cierto rango que él mantuvo siempre durante sus años de escasez económica. Su persona cobra ya categoría artística, un aire de respeto. Su educación, cierto retraimiento tímido, su religiosidad, su repugnancia por la grosería y las bromas de mal gusto, le excluyen de los ambientes ruidosos y bullangueros de la vida artística del Madrid bohemio. La serena paz que emanaba de él dejaba al descubierto, sin mojigatería alguna, una personalidad severa e intransigente.

3. Años de desaliento

Con *La vida breve* premiada, Falla andará ahora los caminos difíciles de su estreno. A ello le ayudará, más influyente y decidido, Fernández Shaw. En las bases del concurso se prevé que la obra premiada será estrenada en el Teatro Real, pero en esas mismas bases la Academia de Bellas Artes, curándose en salud, habla sólo de que «ésta hará gestiones para el estreno de la obra». Naturalmente, como otros autores premiados, Falla espera inútilmente esas gestiones, que, más bien frías, no ablandan la dura terquedad oficial y de los empresarios, que no se aventuran con autores noveles. Durante dos largos años, Falla va desgranando sus ilusiones y ganando en desaliento. Visita empresarios. Shaw escribe a ministros. *La vida breve* permanecerá inédita y sin estrenar.

En realidad, el patrón era la zarzuela, y fue pura fórmula de la Academia la convocatoria de un premio a una ópera, cuando prevalecían los criterios de las zarzuelas cuyos autores se sentaban en los propios sillones doctos. Sin embargo, *La vida breve* es ya una obra musical seria. Por primera vez Falla se siente creador y deposita en ella al menos parte de sus teorías musicales y de las enseñanzas recibidas de Pedrell. En ella manifiesta sus preferencias y su nueva técnica brillante, su frenesí rítmico y su arrebato popular andaluz. Distinta a cuanto se viene haciendo en España, *La vida breve* es la primera obra de la música española de su tiempo. Algo que no vieron los académicos que vivían de espaldas a la exigencia de su tiempo. Se acusa, sí, el wagnerismo cromático de que están influidos los más perspicaces músicos. Ha ascendido a la esfera en que Wagner impera, pero ello es ya el único camino de perfección que han tenido que seguir los grandes músicos de la hora, con Debussy a la cabeza. Pero el Falla de *La vida breve* es ya un músico español que posee un lenguaje universal con el que se ha de entender por el mundo. Es un músico que está informado y enclavado en su tiempo, en la hora del mundo, de los movimientos estéticos de más allá de

las fronteras y, sobre todo, del fenómeno del nacionalismo que apuntara ya en el *Cancionero de Palacio* de Barbieri, en 1890. En *La vida breve* Falla hace la primera obra de música rabiosamente española, más allá del localismo de fronteras adentro que viene triunfando en nuestros teatros. Es el lenguaje universal que reclama la atención de los que están alerta, que, por desgracia para Falla, estaban más allá de nuestras fronteras. Lo que aún le queda a *La vida breve* de una España de pandereta le viene del libreto, y justamente de lo que en ella queda de influencias de la zarzuela. Sin embargo, Falla, en su ópera, adelanta la hora de Andalucía, que ha sonado, y muestra la «nueva» música que ya hay en ella. Hay un auténtico aire popular en la música. No le sirve la anécdota del libreto, ni lo romancesco melodramático de su andalucismo un poco falso, sino la auténtica inspiración y el propósito. Dice Roland Manuel que *La vida breve* respira. Por ello su parte musical se introduce en ella, y esto es tan cierto que es justamente aquí donde fracasa Bizet con su *Carmen*, que tanto admiró Falla, pero en la que falta la autenticidad que respira la obra del gaditano. Por ello la parte musical de *La vida breve* entra en la sala de conciertos, a donde no ha llegado aún la zarzuela; ni siquiera Albéniz lo había logrado con sus zarzuelas ya escritas, como *San Antonio de la Florida*, *The Magic Opal*, *Henry Clifford*, *Pepita Jiménez* o *Merlin*. Por ello esta obra de Falla es el primer documento musical del nacionalismo en la música española que venía produciéndose en hombres como Albéniz y Granados. Por primera vez hace Falla música honda de una Granada presentida, de un estilo ya inconfundible, una Granada frenética y rutilante.

Sin embargo, *La vida breve* dormirá un largo sueño de nueve años para ser estrenada en ¡Niza! En ellos la vida de Falla parece entrar en el silencio del desaliento por sus fallidos intentos de estreno en España. Irá a Barcelona, donde su amistad con Pedrell le alienta y ayuda y donde conoce a Juan Gisbert, iniciándose una amistad que durará toda su vida. Estudia ya claramente la música francesa de última hora, el impresionismo que triunfa. Por estos años Ravel termina su *Sonatina* y Debussy asiste a la primera audición de su *Pelléas* en Bruselas. La pianista Blanche Selva, en la Schola Cantorum de París, estrena *La Vega* de Albéniz, obra que ha escrito el gran músico catalán en su viaje a Granada en 1898, inspirado en la vega granadina, y que tiene un clamoroso éxito. Estudia a fondo la música de su maestro, Pedrell, el hombre clave de su carrera. De él dirá en *La Revue Musicale* de París, en 1923: «Pedrell fue maestro en el más alto sen-

tido de la palabra, puesto que con su plausible verbo, y junto a él su ejemplo, mostró y abrió a los músicos de España el camino seguro que había de conducirles a la creación de un arte noble y profundamente nacional, un camino que ya a principios del último siglo se creía cerrado y sin esperanzas.»

Contra el costumbrismo reacciona Pedrell y, en cierto modo, *La vida breve* es una primera afirmación del credo musical de Falla. Sin embargo, Pedrell no supo o no pudo con su ejemplo sacudir ese letargo nacional. De los trabajos de Pedrell, Falla destacará el famoso manifiesto del 1 de septiembre de 1891, difundido por toda Europa, *Por nuestra música,* así como su estudio sobre los clásicos españoles, la antología de organistas clásicos españoles, y el teatro lírico español anterior al siglo XIX. Destacará también «...la personalidad en los medios de expresión, serena fuerza emocional y raro poder evocativo»; justamente estas cualidades serán las que los críticos atribuirán luego al propio Manuel de Falla.

Pero lo cierto es que Pedrell no logró triunfar con su obra, y parte de su gloria le viene un poco prestada por sus discípulos. Con ellos comienza realmente el periodo de europeización de la música española, cumpliéndose así el sueño del maestro.

De esta influencia pedrelliana saldrá su *Serenata andaluza*, un poco también del despecho como autor de zarzuelas, que junto a *Tus ojillos negros* —canción de Cristóbal de Castro que dedica a los marqueses de Alta Villa— conserva aún cierto aire zarzuelero.

Su prestigio de pianista le proporciona algún concierto público; de ellos, uno en el teatro de la Comedia, en donde, junto a obras de Bach, Beethoven y suyas propias, interpreta las *Danzas sacras y profanas* de Debussy, para arpa cromática o piano, con la orquesta que dirige Bretón. De su admiración por esta obra del músico francés nace su amistad con él. Falla ha escrito, en su deseo de exactitud, a Debussy consultándole sobre la técnica. Debussy contesta noble y cordial al músico español. De este concierto, en el que obtiene un notable éxito, surgen otros que le proporcionan algunos ingresos. Así acepta una invitación de Juan Carlos Gortázar para dar un concierto en Bilbao, donde éste es secretario de la Filarmónica. Va a Bilbao, pero una decepción le aguarda; no actuará como solista sino como acompañante del violinista Kochansky, que realiza una gira por el norte español acompañado de su empresario. Después del concierto, Falla cena con ellos y el empresario de Kochansky le ofrece una serie de nuevos conciertos en París. Falla ve llegada la hora de

lograr su sueño y acepta de inmediato, tal vez un poco precipitadamente, como confesará luego.

Cuando en julio de 1907, y con una tarjeta del pianista Viñes para su hermano, ingeniero aeronáutico en una fábrica de París, Falla sale de España, da el paso anhelante y decisivo de su vida. París es el centro del mundo y vive el momento más creador y renovador de la historia. Las corrientes artísticas impresionistas y expresionistas, un poco escandalizadoras, se han impuesto, y ya Picasso, dos años antes que nuestro músico, se ha plantado en medio de la urbe, colocando su bandera de españolismo universal. En el orden musical, Francia pisa ya fuerte y no tiene que importar directores para su Conservatorio como en tiempo de Berlioz con Cherubini, aquel cascarrabias patriarca de la música francesa. París vive un despertar, la ciudad de Europa reclama la atención y el interés del arte. Hay todavía un París aburguesado y decadente que gira en torno de la ópera italiana de Rossini o la italianizante de un Boïeldieu, el *Fausto y Mireya* de Gounod y *Carmen* de Bizet, o el *Manon* de Massenet. Ha sonado la hora de Wagner, a pesar del vodevil del gusto de petimetres. Pero Francia, ya con hombres geniales, con Debussy y Ravel, con Vincent d'Indy, Paul Dukas, Eric Satie, Gabriel Fauré, será durante este puente intersecular el lugar del peregrinaje del arte de esos años.

Este es el París que se encuentra Falla. En menor grado que Albéniz, resentido con su patria, ignorado y hostilizado por la crítica y el público, Falla tendrá en París la recompensa que no supieron ofrecerle sus compatriotas.

Cuando en aquel verano de 1907 llega a la estación de Quai d'Orsay y, naturalmente, no le espera el «empresario» de Kochansky ni el hermano de Viñes, todo el cielo azul prusia parisiense se le cae encima. Espera a su empresario y éste no llega. En su libreta de notas lleva escrita su dirección: Place de Clichy. Con su maleta toma el infernal metro parisiense, pregunta, y nadie conoce la plaza que busca. Decide tomar un coche aun a riesgo de arruinarse en su primer día, uno de esos carromatos de caballo macilento y triste, y emprende bajo las farolas de gas de Mr. Lebon, bajo las acacias de los bulevares, su peregrinante aventura. Algo quijotesco hay en este Falla bigotudo y enlutado, soñador de bombín, apesadumbrado y con un signo interrogante de fracaso en la mente. Hay un quijotismo español y dramático en el que el ritmo lento de la caballería dejaba un eco de Rocinante al paso, no en la aventura fallida sino en el desaliento en lucha con la ilusión del músico. Hay en él una España adelantada

y anhelante que sale como aquel caballero a la «hora del alba» de su casa solariega hacia el mundo y sus azares. Encuentra, al fin, al «empresario», pero nuevamente, como su paisano manchego, lo que imaginara castillos y palacios se tornan, por arte de encantamiento, en venta y corderos de pastoreo. Aquel «empresario» de Bilbao, de abrigo de piel y grandes habanos, vive en una miserable buhardilla de interminables escalones de madera desvencijados. Aquel pobrete era un empleadillo de agencia. Sin embargo, le ofrece lo que puede, un puesto de músico, director pianista, en una pequeña orquesta para una compañía de cómicos que hará una gira por el norte de Francia y Suiza. Falla acepta la plaza y ya lo tenemos camino de una bohemia trashumante y pintoresca.

Duro debió de ser para nuestro músico este golpe. No estaba hecho de la madera de los bohemios, como aquel Albéniz que se fuga de la casa paterna a los diez años, sino que su timidez le niega todo acto de improvisación. Viaja con la compañía por el norte de Francia, Suiza, los Vosgos, y si no otra cosa, obtiene unos francos y el conocimiento de gente sencilla, buena y desgarrada. Gente de farándula, entre la que encuentra cierto calor humano, de miseria compartida, de vida dura, de desalientos y tristezas, cansancio, abatimiento.

De ellos guardará un grato recuerdo dolorido y triste. Volvió a ver de nuevo, en los años de triunfo, a la primera actriz en una estación de metro vendiendo periódicos. Tomó cariño a esta gente, títeres humanos, muñecos desgarrados en los que apenas tiene compensación la vida. Se le iba haciendo difícil, a él también, la gloria. ¡Qué lejos aquel Cádiz de su infancia, aquel bienestar familiar de los días de esplendor!

Un día es despedido por el empresario; un desajuste por un gesto mal interpretado en la tramoya y un telonazo a destiempo provocan la catástrofe y la pérdida del empleo. En realidad, era un director exigente y caro para la compañía. Tampoco a él le satisface. Es conmovedora una de las cartas que escribe a sus padres de regreso de ese viaje. Dice así:

«París, 16 de agosto de 1907.

»Queridísimos todos: Apenas tengo tiempo, pero no quiero que pase el día de hoy sin escribirles. A mi llegada recibí la postal de mamá y de Germán, alegrándome mucho de que no ocurra novedad.

»Yo sigo muy bien de salud, gracias a Dios, pues el viaje me ha sentado perfectamente, y de ánimo estoy también mucho mejor que hace un mes. Me piden ustedes recortes de periódicos y

no puedo mandarles porque yo no he leído ninguno. Además, mi trabajo se ha reducido a *L' Enfant Prodigue,* en lo que he tenido verdadero éxito, pero no me ha sido posible tocar obras de concierto porque los pianos eran malísimos, y sobre esto, que ya es bastante, no tenía tiempo para estudiar; pues ha sido un viaje cinematográfico. En Martigny no había orquesta para la Obertura y tuve que tocarla a piano solo, con éxito grande; tanto, que continuaron los aplausos aun después de terminar la obra.

»Además, particularmente, he recibido en varios sitios muchas felicitaciones. Pero esta *tournée*, como la segunda serie que empezamos para el 21 ó 22, no puede considerarse más que como un escalón para cosas más importantes, y ya tengo en principio otra *tournée* verdaderamente artística para octubre, y de ella espero sacar unos mil quinientos francos o algo más. Es también cosa de Gandrille y será con una cantante de *lieder* (Schumann, Schubert, Grieg, etc.). Puede resultar una *tournée* preciosa. Necesito que me envíen ustedes un retrato de los de Franzen; ya en mi próxima daré instrucciones por si en casa no hay ninguno como ése.

»Será conveniente que descuelguen de mi cuarto el diploma y las fotografías para que no se estropeen con el sol. Esta mañana he estado estudiando en el Salón de Conciertos de Pleyel, donde seguiré yendo todos los días; Mr. Lefatinre, que es uno de los jefes de la casa, es muy amable conmigo. ¿Quién me iba a mí a decir, hace unos años, que iba yo a estudiar en la misma casa Pleyel en París? Aquí tenemos mucha mejor temperatura que en Suiza, que, aunque parece mentira, en Ginebra hace mucho calor; ¡pero qué país! Cuanto se piense es poco. Antes de irme contaré más cosas, pero hoy tengo que concluir. Para todos les envía un fuerte abrazo vuestro hijo y hermano, Manolo.

»PD. Estaré aquí hasta el 21 por lo menos. He escrito a tía Emilia a Madrid, por no tener sus señas en Gijón. Mañana escribo a Pinilla sobre el piano Cussó.».

Bien claramente nos dice cómo han sido los primeros meses de su estancia en París: «... Y de ánimo estoy también mucho mejor que hace un mes.» Pero tampoco está satisfecho de su labor, que sólo le sirve para embolsarse esos mil quinientos francos que espera ganar. Lo que sí es cierto, de lo que está seguro, es de que esos trabajos «no pueden considerarse más que como *un escalón para cosas más importantes* y ya tengo en principio otra *tournée verdaderamente artística*...» He aquí lo importante: su obra, que reclama lo verdaderamente artístico y serio de un trabajo que todavía no es conocido en París.

«¿Quién me iba a decir a mí hace unos años que iba yo a estudiar en la misma casa Pleyel en París?» De aquel muchachito de Cádiz que viera París como el Olimpo del Arte y la meta de sus sueños, queda este comentario de su realidad presente.

Está instalado en la pensión Victor Hugo y más tarde en el hotel Kleber, el mismo que ocupa Joaquín Turina. Sus escasos ingresos de la Sociedad de Autores de la capital los percibirán sus padres en Madrid. Su obra es inédita, pero alguna vez sus creaciones *Vals-Capricho, Serenata andaluza, Nocturno* y *Tus ojillos negros* serían interpretadas. En 1910 ya están editadas las *Cuatro piezas* y *Tus ojillos negros*, pero ninguna le produciría beneficios económicos.

Pero él no ha venido a París para ser pianista, ni para andarse por las ramas: él va derecho a meterse en el corazón de la vida musical y se dirige a Debussy, su admirado músico. Sin embargo, en ese verano de 1907 Debussy está de vacaciones. Dirige sus pasos a otro de sus modelos franceses, Paul Dukas, ausente también de París. Cuando vuelve, le encuentra al fin; lleva bajo el brazo el carpetón de *La vida breve*. Con ella espera abrirse camino.

4. Falla conquista París

Los músicos de la nueva generación francesa no tienen demasiada fe en la música que más acá de los Pirineos se viene haciendo. Desprecian la zarzuela y el género lírico español. Sin embargo, ya andaban por París Albéniz y Granados, y el interés de su música era evidente. Dukas, generoso, bueno y noble, accede a oír la obra que aquel *«petite espagnol tout noir»* le trae a su consideración. Le pide que la interprete al piano. Falla comienza su lectura tímidamente. Dukas le sigue con atención. Cuando el músico español hace pausas, el francés le ruega que continúe con creciente interés. Toda la obra es interpretada y al final el entusiasmo de Dukas queda expresado con un abrazo al autor, y estas lacónicas palabras: «Representaremos su obra en la Opera Cómica.» Con ello Falla, sorprendido, recibe el juicio anticipado de Francia. Dukas le alienta, le hace observaciones y le asegura el éxito. Aquí comenzó la prolongada amistad de Falla con Dukas y aquí cambiará el signo del músico andaluz, hasta ahora tan incierto.

Entre los anhelos que le llevan a París está la decisión de ir a la Schola Cantorum, una creación docente del modernismo musical que dirige Vincent D'Indy, y en la que está de profesor de piano Albéniz. Falla manifiesta su deseo a Dukas, y éste le responde: «Usted no tiene que ir a estudiar allí instrumentación; venga aquí conmigo y hablaremos de ello.» Efectivamente, Dukas fue uno de los grandes maestros de instrumentación de quien más aprendió Falla. De esta forma se hace asiduo de Dukas y por él irá conociendo el mundo de la música parisiense.

Se repite el caso de Pedrell, de quien, como de Dukas, sin llegar a ser discípulo en estricto sentido, se servirá para contrastar sus ideas y perfeccionar la técnica de la composición.

Dukas le habla elogiosamente de Albéniz, a quien todo París estima, y le propone una entrevista con él. Dos días más tarde le envía una nota: «Albéniz le espera mañana. Lleve *La vida breve*.»

Cuando Falla va a visitar a su compatriota, vive Albéniz sus últimos años. Su azarosa vida, su enorme boato, las grandes sumas de esos cuatro pisos que sostiene en Londres, París, Madrid y Barcelona, los costosísimos habanos que prodigaba, sus ideas del *confort* y la vida al estilo de Wagner, de grandes banquetes y mejores bebidas, han hecho de la figura del músico catalán algo así como la de un moro andaluz o un sultán de la urbe.

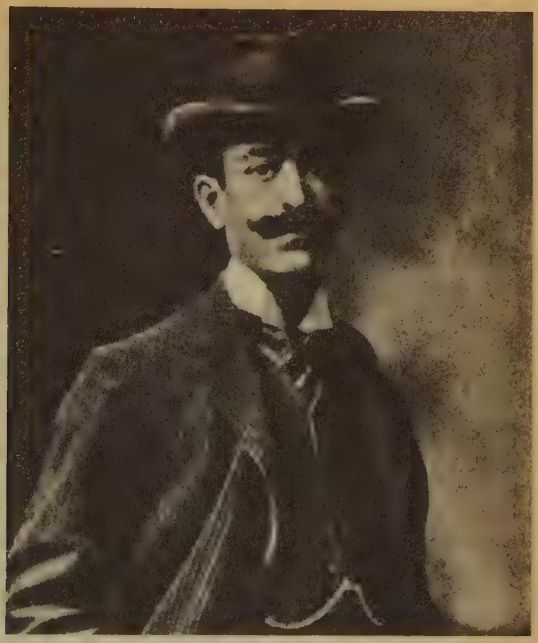
Albéniz, tan lejano de Falla en su vivir, tan distinto de él, está en cambio en la misma posición estética. Falla queda impresionado ante aquel temperamento, aquella vitalidad y aquella música tan llena de nostalgias y lirismo. Albéniz quedará subyugado por el frenesí rítmico de aquel andaluz tan insignificante y tan seguro ya en el camino de la música nacional. Le pide que se siente al piano para interpretar la obra. Igual que Dukas, le ruega entusiasmado que la interprete entera. Albéniz, luego, le muestra e interpreta trozos de los cuadernos de *Iberia* que acaba de publicar, y le dedica el último. Hablan largamente de música, de España, de Andalucía. Falla tomará verdadero cariño a ese músico a quien tan poca vida le quedaba ya. «¿Usted sabe lo que significa —le dice Albéniz— que un hombre como Dukas me haya hablado de su música como lo ha hecho?»

Esa misma tarde se les une Dukas, y durante toda la velada, inolvidable para Falla, se habla de música y se interpretan mutuamente trozos de cada uno. En casa de Albéniz conoce Falla a Gabriel Fauré.

Terminadas las vacaciones de ese año, Falla vuelve a visitar a Debussy; al fin, éste le recibe. Lleva consigo *La vida breve*, y también éste le pide que se la interprete completa. No le regatea sus elogios y le estimula al estreno. Hablan de música; Falla, un poco intimidado por este gran músico francés, le manifiesta su admiración por la música que Francia produce, y Debussy le responde con la conocida frase de «pues a mí no me gusta». Se entiende que Debussy habla de la música que él no hace.

Conocerá a Ravel, otro de sus ídolos, cuando acompañado del pianista y amigo Ricardo Viñes van a visitarle al estudio en que miserablemente vivía. De esta manera, casi con una sola obra, Falla conquista París. Ya en 1909 tiene editadas sus *Piezas* y *Tus ojillos negros* por la Sociedad Musical Española. En una carta a sus padres, fechada el 13 de enero de 1909, agradece la felicitación por su santo, el 1 de enero, y no sólo les pide tres ejemplares de *Tus ojillos negros*, sino que les anuncia la reciente publicación de las *Cuatro piezas* en París. Sobre todo, en esa carta pide que le envíen los *Jardines*. Demuestra ello que ya tiene

Retrato de Falla hacia 1909, durante su estancia en París.



esta obra que ha sido señalada como compuesta entre los años 1911 y 1915. La carta merece reproducirse:

«París, 13 de enero de 1909 [aparece el nueve sobre un ocho corregido].

»Queridísimos todos: No quiero dejar pasar un día más sin escribir, aunque no cuento más que con un rato disponible, pues estoy sin parar de una a otra cosa. No tengo que decirles a ustedes cuánto me alegraron vuestras felicitaciones por el día primero, ni tampoco cuánto deseo que tú, mamá, pases tu día todo lo bien posible, y que el año que viene sea, por el cambio de circunstancias, más feliz que el presente. Dios lo quiera y así lo espero. Este año no se han arreglado las cosas para que pasemos este día reunidos, como el pasado; lo aplazaremos, por lo tanto, para el 1910, si Dios quiere.

»No tengo presentes vuestras cartas recibidas ayer porque se las di anoche a Germán.

»Es muy curioso cuanto me dicen ustedes sobre los últimos acontecimientos. Me enteré de la muerte de Felisa (q. e. p. d.) por una postal de Clotilde, pero nunca supuse lo que ha venido después.

»Por aquí no ocurre novedad. Germán y yo estamos bien, aparte de un amago de gripe que he tenido, pero de la cual me estoy curando gracias al Thiocal, que es una gran medicina para esto.

»En cuanto a lo de las quintas, ya me dijeron el año pasado en el Consulado que es de España de donde tienen que enviarme la licencia absoluta. No es dificultad el que yo esté en el extranjero, pues en ello no hay ningún inconveniente. Unicamente quiero tener la licencia porque, estando ya libre de ello, quiero poseer el documento en que conste.

»En fin, volveré al Consulado ahora para la cédula y trataré de nuevo el asunto.

»Respecto a los *Jardines*, a ver en qué forma pueden venir, si por ferrocarril o cómo. Indudablemente debe haber algún medio. Pedro no los podría traer por la sencilla razón de que no volverá a España por ahora. El y su familia se van a establecer allá y han vendido los muebles de aquí a Turina, traspasándole también el contrato de inquilinato.

»Aquí no tenemos ahora frío y espero que ahí no haga tanto que tú, papá, no te encuentres bien a causa de ello. Deseo que te llegues a la tienda de la Sociedad (Arenal) —ya debe haber llegado algún trimestre— a cobrar, y al mismo tiempo quiero que les pidas para mí tres ejemplares de *Tus ojillos negros*. Diles que los necesito para unos conciertos en París y Burdeos en que quieren cantarlos. Las *Piezas* están ya publicadas. Dentro de pocos días les enviaré a ustedes un ejemplar y también lo que me sea posible por este mes.

»Me alegraré que tú, María del Carmen, hayas reanudado tus clases.

»No tengo un momento más.

»Reciban ustedes un abrazo de vuestro hijo y hermano, que siempre les quiere.

»Manolo.»

La alusión a los *Jardines* se refiere a *Noches en los jardines de España*, que, aunque todavía no en su forma definitiva, es el esquema de buena parte de ellos. Sabido es que Falla quería completar los tiempos de esa composición con uno dedicado a Cádiz, que luego suprime o no llega a componer. El material que pide de ellos debía ser ya abundante, ya que excedía el peso del paquete postal.

Cuando da a conocer esas *Piezas* a sus amigos, éstos, como antes en *La vida breve*, descubren en ellas el valor que en realidad tienen en el arte que ya se va perfilando en su tan escasa

obra. A ellos debe Falla su edición por Durand, el prestigioso editor musical, quien le escribe: «Los señores Debussy, Dukas y Ravel me han hablado de sus *Cuatro piezas españolas* para piano. Si usted nos las quiere entregar se las publicaremos gustosos.» Trescientos francos le proporciona la edición.

—Le han pagado a usted cincuenta francos más que a mí me dieron por mi *Cuarteto* —le dice Debussy.

—Eso me pagaron a mí por *L'Apprenti sorcier* —le añade Dukas.

—Pues a mí, nada me dieron por mi partitura *Catalonia* —añade Albéniz.

—Ni regalado quisieron mi *Cuarteto* —añade Ravel.

De esta forma, con estas firmas avaladas, entra en el repertorio de las grandes ediciones musicales del difícil París de la música.

Conviene aquí detenernos para hablar de la muerte de Isaac Albéniz, en Francia, el 18 de mayo de 1909. Su sobrino enviaría a España este telegrama desgarrador: «Isaac Albéniz ha muerto a las ocho de la noche de ayer en este pueblo francés, sin el consuelo de que nadie de su patria mostrase interés por él: que Dios les perdone.» Ciertamente, fue injusta la actitud de la crítica y el público españoles con Albéniz. Francia, en cambio, prendió en su ataúd los honores póstumos que se rinden a los grandes hombres. La muerte de Albéniz afectó profundamente a Falla, que le recordará siempre como el gran pionero de la música nacionalista más auténtica.

Vuelve a España en las vacaciones del año 1910, acompañando al violinista Bordas y al violoncelista Miresky en una *tournée* de conciertos, mientras en París las gestiones para el estreno de *La vida breve* siguen un buen curso. La obra deberá ser traducida al francés, dolorosa concesión que hará ante el fracaso del estreno en España. Albéniz le proporciona el traductor, Mr. Milliet, que hará cantar a los gitanos del Sacromonte granadino en francés. «A sa vie, sa race, sa mère...» o «ne va plus à l'Albaicin...»

Finalmente, traducida ya la obra, se organiza la audición para el director de la Opera Cómica, Mr. Carré, que la estima valiosa y de éxito. Pero ahora comienzan las incertidumbres de Falla sobre la sonoridad de su obra en la orquesta. Decide revisar la instrumentación más de acuerdo con sus experiencias del momento y con los consejos de Dukas. No olvidemos que *La vida breve* tiene ya, en el año 1913, nueve años, y sus ideas musicales, sus trabajos en los *Jardines*, le han proporcionado otras

experiencias. Recibe un día una carta de Milliet: «Venga —le dice desde Evian—, pues está aquí el director del Casino de Niza, y también el de la Gran Opera de París, M. Messager.» Cuando Falla va a Evian, el director del Casino de Niza le propone el montaje de *La vida breve*. Los dos directores, Mr. Farconnet, de Niza, y M. Messager, de París, le piden que interprete la obra, y nuevamente tiene el aplauso caluroso de ambos. Se discute sólo las fechas del estreno en París y Niza. Con ellos, Gentien, director y corresponsal de la casa Ricordi en París, le propone: «¿Tiene usted inconveniente en trasladarse a Milán para hacer oír su ópera a Tito Ricordi, nuestro director? Si acepta, nos vamos a casa, le entrego el importe del viaje, más una indemnización por los días que en ello emplee, y quedaríamos citados para el día y la hora que desee en Milán.» Acepta Falla, a quien la idea de un editor de la categoría de Ricordi le seduce, y va, pues, a Milán.

Tito Ricordi la escucha atentamente y, como le gusta, le propone —más comerciante que músico— que haga una música más comercial, ofreciéndole un libreto de los Quintero, *El genio alegre*, que les había pedido Puccini. Una españolada de pandereta sevillana que Falla rechaza.

Con cierto desaliento regresa a París, donde Milliet le presenta a Max Eschig, importantísimo editor musical, a quien muestra sus obras, incluyendo los *Jardines* terminados ya. Eschig, interesado por «lo español», solicita de él la partitura para su edición y le propone un contrato editorial para cuantas obras componga en un plazo temporal fijado en el mismo. En él figuran ya las *Noches en los Jardines de España*, que había prometido a Viñes. Este contrato asegura ya la libertad económica que hasta entonces no había tenido.

Antes de darla a la edición, Falla, por solicitud de Messager, tiene que alterar la obra. Se repite el caso de Wagner con su *Tannhäuser*, cuando el director del teatro le pide una danza para el público de abono, algo así como una concesión a la frivolidad. De ello saldría el *Venusberg*, nada menos. Falla accede y prolonga la Danza segunda y le añade el Coro. Gana, sin duda, la obra con ello.

Entretanto ya están en marcha los ensayos en Niza, y Falla va a dirigirlos. Las modificaciones en la orquestación, la instrumentación, la brillantez orquestal y algunos de los efectos sonoros suscitan en él dudas y temores. No ha oído aún su obra y acude a Debussy, a Dukas. Ambos le aseguran el éxito de la obra y su sonoridad. Dukas le dice: «Le aseguro a usted que sonará

bien. Y si el director de la orquesta le dice en algún momento de los ensayos que tal pasaje tiene que modificarlo o cambiarlo, porque no se oye bien, contéstele usted sólo esto: "Que lo vuelvan a tocar ejecutando exactamente lo que está escrito." Y si siguiera sin sonar bien, que lo repitan de nuevo. Ya verá usted cómo por fin resulta tal y como usted ha imaginado. ¿Cree que no tengo práctica en leer partituras?» He aquí el mejor consejo que recibe Falla de su maestro y amigo, que no olvidará nunca. Justamente en el ensayo de Niza tuvo ocasión de practicarlo cuando el director en un ensayo le pide «¿Por qué no cambia esto? Creo que no suena», a lo que Falla responde con las palabras de Dukas: «Repítalo como está escrito», y como estaba escrito resultó al fin.

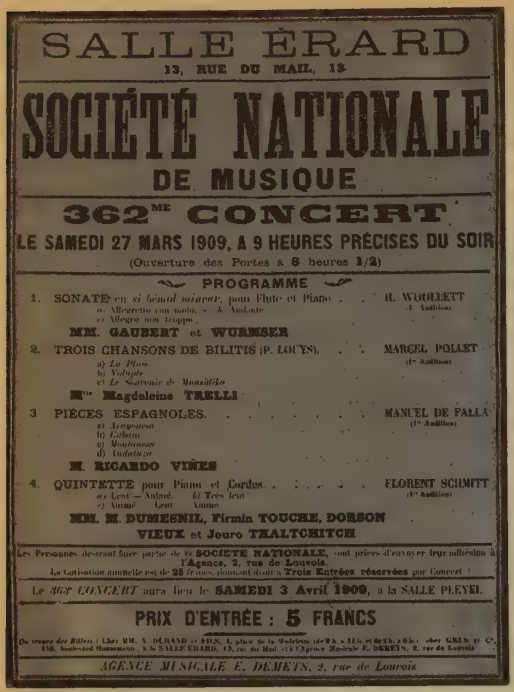
Son éstos los días de más intenso trabajo y tensión nerviosa. En sus cartas de estas fechas repite «no sé cómo no he caído enfermo» o «no tengo tiempo para nada».

Al estreno de *La vida breve* preceden la edición de sus *Cuatro piezas españolas* y sus *Tres melodías* sobre temas de Théophile Gautier.

Las *Cuatro piezas españolas* pertenecen a las composiciones de su época inicial de Cádiz y Madrid. Son el producto de sus ideas de la época de su relación con Pedrell, y sus primeras notas proceden de 1905. Teniendo en cuenta esta fecha y su conocimiento de la técnica pianística, sorprende la modernidad y el ritmo interno de estas obras. Desde *Vals-Capricho, Serenata, Nocturno* y su canción *Tus ojillos negros*, la técnica y el saber de Falla han progresado claramente. Consta esta obra de cuatro tiempos de evidente tendencia popular: *Aragonesa, Cubana, Montañesa* y *Andaluza*. Sus títulos nos dan los orígenes y las fuentes, más rítmicas que melódicas, en las que muestra su profundo conocimiento del folclor y esa técnica de transposición al lenguaje culto de la música del pueblo. En la *Aragonesa* ha utilizado Falla sus notas para *La vida breve* y, sobre todo, sus estudios del *Cancionero* y las influencias de Albéniz, si bien no tienen en estos días las piezas el conocimiento de la música del catalán, ni éste su obra publicada.

En la *Cubana* están los ritmos de esas habaneras y guajiras que su madre y su tía Emilia tocaban al piano de las páginas de las revistas. Es como una evocación y un homenaje a ese Cádiz de su infancia, el de aquella «marcha de las antorchas y aquellos espantosos rigodones que tocaban mamá y tía Emilia».

Entre aquellos rigodones, barcarolas y habaneras, están esos ritmos cubanos de aquel Cádiz tan influido por las colonias



Cartel para el estreno en París del concierto Cuatro piezas españolas. *Habrían de pasar tres años antes de que se estrenara en España.*

ultramarinas. Guajiras las llama Suzanne Demarquez y, en realidad, éstas no son sino la versión a la guitarra para canto de aquellos ritmos ondulantes y exóticos. Resueltamente impresionista llama Suzanne Demarquez a la *Montañesa*, segunda de las cuatro piezas de Falla. Resueltamente técnica, intelectualizada llamaría yo a esta obra en la que, por encima del formalismo tonal, el músico del análisis y la técnica de composición estricta se impone.

En la *Andaluza*, en cambio, Falla desentraña todo el mundo rítmico de Andalucía que lleva dentro de él, enlazando los ritmos y los cantos, mezclando deliciosamente la rica gama colorista del folclor andaluz, desde el polo a la seguidilla, desde el ritmo de danza perfectamente marcado al ritmo vago de las melodías iniciadas y apenas entrevistas.

Fueron presentadas estas *Cuatro piezas* en primera audición por Ricardo Viñes, su gran amigo, en la Sociedad Nacional de Música de París el 27 de marzo de 1909, y como sucedió con gran parte de la obra de nuestro músico, tres años después en

Madrid. Dedica estas piezas, como homenaje de admiración, a su ya amigo Albéniz, antecedente de ellas.

Las *Tres melodías* sobre poemas de Gautier son, en realidad, una concesión y tributo a la Francia que le estima y acoge; es su afrancesamiento, en fin. Sus inspiraciones, claramente impresionistas; sus temas, *Les Colombes, Chinoiserie* y *Seguidille,* que nos dan la orientación de sus propósitos. Sus dedicatorias a Mme. Adiny Milliet, esposa del traductor de *La vida breve* y notable cantante wagneriana, y a Mme. R. Brooks.

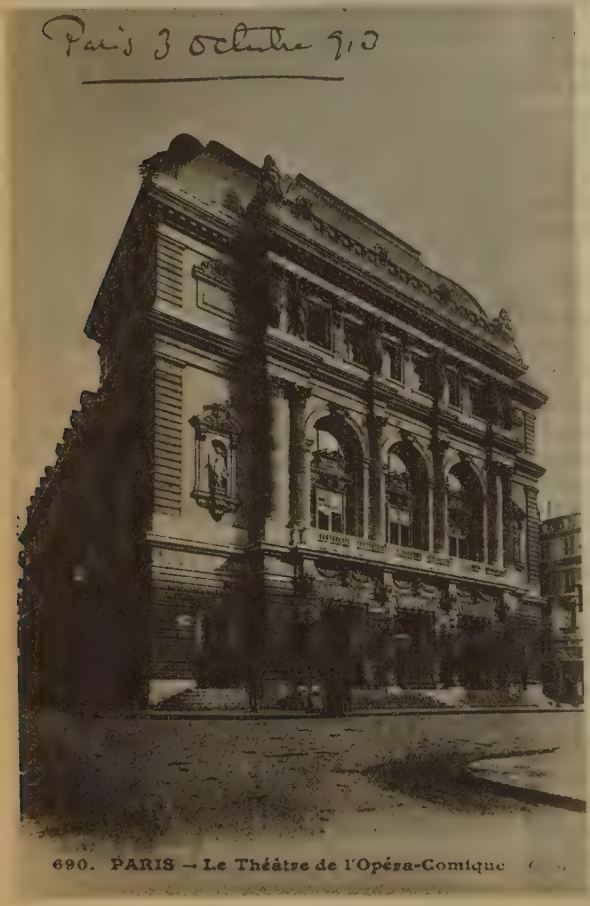
La tercera, *Seguidille*, la dedica a Mme. Debussy. En ella Falla desarrolla, sobre el españolismo de Gautier, su vena española de ritmos y melodías. Están editadas por la casa Rouart-Larolle y tienen fecha de 1910. La primera audición fue en la sala Gaveau en noviembre de ese año, con la esposa de Milliet, que interpreta la parte vocal, y el propio autor al piano. En España no se estrenaría hasta mayo de 1916, en Madrid, también con la intervención de Falla al piano. La cantante es Genoveva Vix.

El estreno de *La vida breve* le ocupa este año 1913; dos años ha invertido en ello, y sobre todo en su sistemática corrección, años también de trabajo en los *Jardines* y otras obras que vienen ya.

La vida breve, al fin, se estrena en Niza el 1 de abril con un éxito absoluto. Interpretan los principales papeles Lillian Grenville y David Devries. Este éxito fue aprovechado por Max Eschig para lanzar la edición reducida para canto y piano, transcrita por el autor. La crítica fue con ella realmente buena. Cuando regresa Falla a París, comprueba que los ensayos han comenzado en los dos teatros, el de los Campos Elíseos y la Opera Cómica. Al fin hubo acuerdo entre los dos empresarios y el estreno se celebraría en la Opera Cómica, el día 7 de enero de 1914, con el mejor reparto de intérpretes de que disponía París.

El interés por ella fue creciente desde los primeros ensayos, y el mundo musical parisiense estuvo atento al estreno. El ensayo general del 31 de diciembre de 1913, una especie de presentación a la crítica y al mundo del arte, confirmó este interés y buena acogida. El diario *Le Temps* dijo de ella por la pluma de su crítico, duro e implacable, Pierre Lalo: «La partitura posee preciosas y encantadoras cualidades; es una de las cosas más agradables que la ópera nos hizo oír de muchos años a esta parte. Sin embargo, no gustó todo en ella, y en seguida quiero hablar de lo que menos me agrada; son las escenas de amor, o por lo menos parte de ellas. En esos momentos de expresión sentimental, parecería que Falla no logra desprenderse del todo de esa in-

fluencia italiana que tanto dominó la música española... Lo mejor de la obra se halla en la nota pintoresca, pero que no está formada por trozos separados, sino esenciales: la impresión de la tierra de España, el sentimiento del paisaje, del cielo, del día, de la hora, envuelve en todo momento la acción y los personajes como en una atmósfera sutil; lo pintoresco está íntimamente ligado a la vida del drama. Y lo pintoresco y la atmósfera tienen un encanto singularmente intenso. Ningún exceso de color, ninguna búsqueda del efecto brutal, fina sobriedad, matices delicados y precisos, discreción, selección, buen gusto. La página más feliz es el final del primer cuadro, que pinta el crepúsculo de Gra-



Teatro de la Opera Cómica de París, en una postal que Falla envió a sus padres.

Cartel para el estreno de La vida breve *en París. La obra obtuvo un éxito extraordinario.*

TH. NATIONAL DE L'OPÉRA-COMIQUE

Bureaux à 7 h. 1/2 — Rideau à 8 heures

AUJOURD'HUI MARDI 10 FÉVRIER 1914

8e Représentation de l'Abonnement du Mardi Série A.

LA VIE BRÈVE

Drame lyrique en 2 actes et 3 tableaux, de M. CARLOS FERNANDEZ-SHAW

Adaptation française de M. PAUL MILLIET — Musique de M. MANUEL DE FALLA

Mme MARGUERITE CARRÉ

Salut

M. FRANCELL — Paco
Mlle BROHLY — La Grand'Mère
M. VIEUILLE — L'Oncle Sarvador

M. VIGNEAU — Le Chanteur
Mlle SYRIL — Carmela
M. VAURS — Manuel
M. DONVAL — Une Voix dans la Forge

Mme BILLA-AZEMA — Une Vendeuse
Mlle CARRIÈRE — Une Vendeuse
Mme CAMIA — Une Vendeuse
Mme JOUTEL — Une Vendeuse

DANSES réglées par Mme MARIQUITA

Dansées par Mme MALAGUENITAS

M. Rafaël PAGAN et le Corps de Ballet de l'Opéra-Comique

Costumes de M. MULTZER. — Décors de M. BAILLY

On commencera par

FRANCESCA DA RIMINI

Drame en 3 tableaux, de M. FRANCOIS-MARION CRAWFORD

Adaptation française de MARCEL SCHWOB — Musique de M. FRANCO LEONI

Mme LUBIN, Francesca — M. FRANCELL, Paolo — M. BOULOGNE, Giovanni
M. DE CREUS, Le Jardinier — Mlle BILLA-AZEMA, Première femme — M. DELOGER, Un Soldat — M. DONVAL, Un deuxième Serviteur
Mme MARINI, La Page

L'Orchestre sera dirigé par M. FRANZ RUHLMANN

nada; página de penetrante poesía que guarda en su sensibilidad y en su melancólico acento algo de íntimo concentrado.»

No he conocido una más certera visión de esta primera obra de Manuel de Falla, en la que incluso las observaciones críticas son justas y acertadas. Demuestra ello hasta qué extremo el crítico anda informado de lo que en música se hace en España, y su punto de vista sobre la zarzuela; también su indiferencia hacia la música de género, de pandereta, del que sabe diferenciar *La vida breve*.

Es realmente con ella con la que Falla se hace universal. Sus *Piezas españolas*, estrenadas por Viñes, y sus *Melodías* fueron el prólogo de *La vida breve*, rotunda afirmación del nacionalismo español. Hay, sí, desde la Exposición de París al año del estreno de esta obra, un factor claramente favorable. Ese interés que despierta el *petit espagnol tout noir*, que con su carpetón bajo el brazo, en el que una partitura premiada en Madrid dor-

mía una larga espera, procedía de un largo cúmulo de circunstancias favorables. El, cuando llega a París, conoce ya bastante de la música francesa: los grandes músicos Debussy, Fauré, Roussel, Dukas, D'Indy, Ravel, Chabrier, Lalo; quiere conocer la Schola Cantorum y el wagnerismo que defiende, frente al nuevo retorno de Wagner, de los impresionistas, en el que irá a agruparse nuestro músico. *L'heure espagnole,* es, como dice Campodónico, la hora francesa que ha sonado para Falla.

Está claro que existe un interés por lo exótico, ese exotismo que había despertado la Exposición de 1900. El mismo orientalismo de Debussy procede de ella, el «hallazgo de lo español» de los viajeros románticos, desde Doré a Dumas pasando por Chateaubriand, el pintoresquismo impresionista con los viajes a Granada de Matisse, que se lleva el color puro elemental de los abanicos gitanos, esos mismos abanicos que Falla colocará sobre su propio piano de Granada; la exposición de Zuloaga con sus retratos de toreros y picadores; la de Picasso, deslumbrante; el afrancesarse de la pintura catalana de Isidro Nonell, antecedente de Picasso; el españolizar el París de Utrillo. La instalación de Albéniz, Granados, la aparición de Viñes, Llovet, Casals, Sert, la puesta a punto del ambiente con *Carmen* de Bizet, todo ello hacen auténtica esa hora española que luego pasaría al pentagrama Ravel. París se ha españolizado un poco, se ha contagiado, porque contagio es *Le Cid* de Massenet, *España* de Chabrier y la *Sinfonía española* de Lalo. Y la *Puerta del vino*, la *Soireé dans Grénade, La Chanson espagnole* para dos voces, *Dos arabescas*, los *Reflejos en el agua, Lindaraja, Iberia* de Debussy, *La alborada del gracioso* de Ravel, junto a la *Jota* de Glinka, las *Noches en Madrid* de Balakirev o su *Obertura sobre un tema de marcha español* o el *Capricho español* de Rimski Korsakov, la *Habanera* de Lalo, son producciones que preceden y señalan la llegada de *La vida breve*. Falla lo percibe claramente al encontrar tan atemperado el momento a ese exotismo del que la música española que él, Albéniz y Granados tienen escrita, constituye la muestra más seductora.

Por ello *La vida breve* tiene ganada esa partida y por ello los Ballets Rusos, en 1909, con sus geniales Fokin y Diaghilev, entran con ese frenesí rítmico en el marco deslumbrante de un París rendido a lo que el orientalismo representa, del que *La vida breve* es un ejemplo inmediato. En realidad, los músicos franceses están haciendo música española o, al menos, descubriendo justamente lo que Falla les ofrece ya en pura esencia.

He aquí la razón de esa devoción y gratitud que Falla sen-

Ricardo Viñes en una foto dedicada a Falla en 1913.

tirá por Francia. Cuando en Madrid apenas logró atención para su obra, y fue vano intento siquiera el estreno de *La vida breve*, Francia le acoge como el más digno representante de toda la música española. En París, casi desde su llegada, ha encontrado amigos, maestros y consejeros nobles y generosos. «Quién me iba a decir a mí hace unos años...», diría de su acogida en la Sala Pleyel. Ahora ya, desde 1909, asiste a las veladas de la princesa de Polignac, donde se celebrarán los grandes estrenos de las obras más importantes de la música mundial; allí estrenaría Albéniz sus cuadernos de *Iberia*, y Stravinski, Delage, Ravel, Schmitt... Allí conocerá a la pianista Blanche Selva; allí irá con Ravel, Sert, Picasso; allí llevará a sus amigos granadinos para el estreno de *El retablo*.

Ese fue el ambiente que nuestro músico encontró en el París de comienzo de siglo que vive. Su antigua amistad con Ricardo Viñes le impulsó a un trabajo para piano y orquesta.

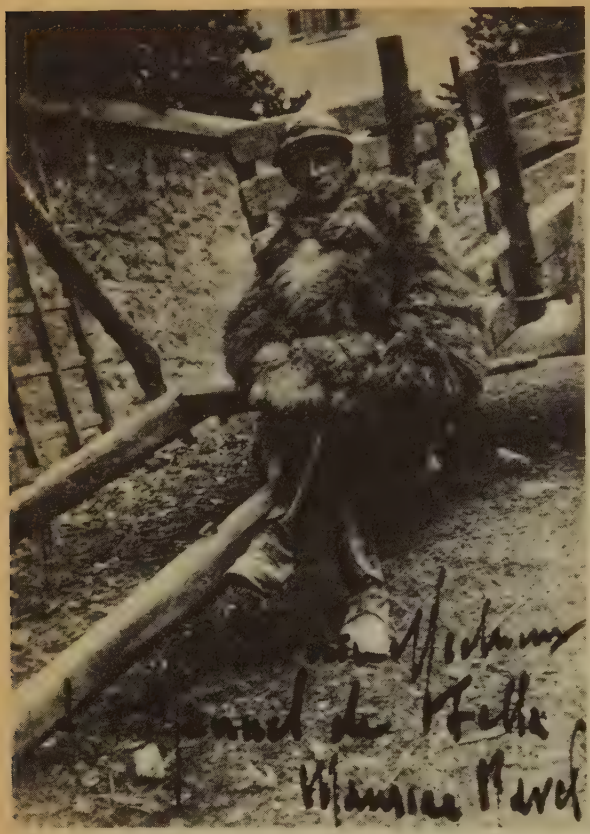
En 1909 pide a sus padres el envío de los *Jardines*. Es, pues, esta obra producto de sus experiencias musicales y de su primer viaje a Granada, Córdoba, Ronda y Guadix.

Las *Noches en los jardines de España* son el producto del encuentro con la Andalucía de tierra adentro. Acaso la idea de las *Noches* proceda de su vieja devoción a Chopin. Primeramente eran ideas pianísticas al estilo de *Nocturnos*, que tendrían acaso un fondo orquestal. Tal vez la frase de Albéniz de «nada de tablitas, cuadros, cuadros» le impulsara a una nueva revisión en la que el piano aparece, y bien intencionadamente señalado por el autor, como un instrumento más de la orquesta. La titula *Impresiones sinfónicas* para piano y orquesta en tres tiempos: *En el Generalife, Danza lejana* y *En los jardines de la sierra de Córdoba*. En la primera y segunda partes desarrolla imágenes musicales de Granada, siendo la tercera una visión lejana de la serranía cordobesa. Sus influencias, claras: Debussy, Ravel. Con las *Noches* Falla alcanza la gran plenitud técnica y su más brillante lirismo sinfónico.

Hasta los *Jardines* el arte de Falla no alcanza realmente el rango universal que ya apunta ciertamente en *La vida breve*. También es cierto que *La vida breve* ha llegado con nueve años de retraso en la obra del músico. Pero no olvidemos que *La vida breve* y, sobre todo, los *Jardines* son anteriores a *El pájaro de fuego, Petrushka* y *La consagración de la Primavera*, nada menos que las tres obras con las que, de golpe, entre los años 1910 y 1913, Stravinski, nacido seis años después que Falla, alcanzará el éxito de la mano de Diaghilev. Por supuesto que a Stravinski le ha precedido en su obra una gran escuela nacionalista como la rusa, en la que desde Glinka a los Cinco, pasando por Chaikovski, él sería en realidad un eslabón más de esa fortísima cadena de músicos. En Falla su obra no tiene precedente. Le han precedido, sí, un Albéniz y un Granados, ninguno de ellos antecedente de Falla sino en los arranques de la idea nacionalista y de la universalidad de su técnica. Pero ni Albéniz, ni Granados, ni siquiera el más técnico Pedrell, pudieron alcanzar la formación instrumentística de gran sinfonista que logra el gaditano en sólo dos obras. Realmente Falla crea el nacionalismo español en música, que es algo así como la puesta al día de la inquietud del momento. El nacionalismo en música es algo que en realidad arranca de Chopin, para continuar en Liszt. Es la versión culta de la

Primera edición de La vida breve, *a cargo del editor musical Max Eschig, de París.*

inquietud nacional en el arte de la música. El eslavismo es, pues, la primera llamada que vuelve los ojos del músico hacia la pura esencia de la patria. En ese orden, la resurrección musical de Francia desde Berlioz no ha tenido ni siquiera en el impresionismo musical ese significado. Ningún músico francés puede representar en ese orden lo que un Grieg, un Rimski Korsakov, un Béla Bartók, un Falla, un Stravinski. La música de Francia es, esencialmente, una música culta y, sobre todo, literaria. Se produce un fenómeno que me atrevería a llamar la Gran Arcadia Musical. Sus propios títulos y hasta su estilística la delatan. Es un neopaganismo posromántico, una vuelta a los temas y al gusto de lo clásico, que en cierto modo había ya preparado el imperio y el lejano Trianón, con sus pastoras de pega y sus Dianas cazadoras que encubren coronas reales. El mismo Imperio que ha vestido de César a Napoleón y ha desnudado de ninfas a sus hermanas es el antecedente de esta música literaria que procede de



El compositor francés Maurice Ravel, fotografiado en el frente de Normandía. La situación de sus amigos en la guerra fue motivo de intensa preocupación para Falla.

Baudelaire, Verlaine, Bauville, Pierre Louys, Lamartine... Por eso Falla, cuando se afrancesa, cuando rinde un homenaje a Francia, lo hace ayudado de su literatura: los poemas de Gautier.

No tendrá la música francesa raíces populares sino cultas, esas raíces del pueblo que lleva Picasso al París de 1905, cuando todavía trae el pelo de la dehesa y se planta en París, antes de afrancesarse en su obra clasicista de minotauros y bacantes, o dioses paganos. Antes de hacerse, por el ineludible recurso de afrancesarse, ingrista y debussyano.

Por ello el Falla de *La vida breve*, y sobre todo el de las *Noches en los jardines de España*, será ya la muestra pura del más fiero nacionalismo español, sólo comparable en su autenticidad a aquellos gitanos y aquellos guitarristas y *bailaores* que en el

pabellón de España de la Exposición hacían estremecerse a dos jóvenes músicos que se llamarían luego Achille Claude Debussy y Maurice Ravel. De las *Noches* ha dicho Palhen que en ellas «Falla nos da la más acabada síntesis en la que se unen la inteligencia y el sentimiento».

Aunque, como tantas obras de Falla, ésta hubo de esperar varios años —seis— entre su terminación y su estreno, éste tuvo lugar en Madrid, en virtud de la Gran Guerra, el 9 de abril de 1916. La dirigió Fernández Arbós, con la Sinfónica, y como solista José Cubiles. Tuvo lugar el estreno en el Teatro Real.

Es el primer éxito de Falla en su patria; pero volvamos al Falla de 1913, el año del estreno de *La vida breve*.

Con su ópera Falla ha ganado la estima de París, y el prestigio que desde su llegada le da la amistad y estimación de los músicos franceses. Desde 1911 ha viajado por Europa; el 1 de mayo de ese año hace su primer viaje a Londres, donde dará conciertos con música suya y de Debussy y Ravel. Se convierte, con Viñes, en el mejor intérprete de la música de Albéniz, que incluirá en sus programas. Franz Liebich, pianista y organista, inicia en este viaje su amistad definitiva y cordial con Falla; su mujer, primera ensayista inglesa de Debussy, le dedica una crítica elogiosa. Conocerá al poeta Jean Aubry, de cuyo poema *Psyché* hará su obra homónima. El contrato con Max Eschig le proporciona una buena posición y decide instalarse en París. El había pensado, cuando Albéniz le hablara de Granada, instalarse en esta ciudad hacia el final de sus días, pero ahora era París su lugar de trabajo y en él seguirá. Escribe a sus padres con esta decisión.

Trabaja ahora en sus *Siete canciones españolas*. De algunas de ellas ya tienen conocimiento sus amigos Debussy y Dukas; pero no contaba Falla con la «nunca bastante maldecida guerra», que dirá en sus cartas. Esta hará cambiar sus planes y su destino. Sus amigos se alistan de voluntarios en el ejército; el propio Ravel, rechazado por su constitución débil, logra ingresar en el Ejército del Aire. Falla, dolorido y resignado, huyendo de la guerra, regresa a España. Deja en París sus recuerdos, sus escasos muebles, sus libros, y con Turina, Cassadó y el padre de Gaspar, regresa en un éxodo involuntario.

5. De nuevo en España

A su regreso de París, Falla se instala en Madrid, con su familia, donde continúa sus trabajos pendientes: las *Siete canciones* e, inmediatamente, *El amor brujo*. Le reclaman, al fin, *La vida breve*, que es estrenada en noviembre de ese año en el teatro de la Zarzuela. Preparó la obra el autor de zarzuelas y director de la orquesta, Pablo Luna. Actuaron, al fin la obra en castellano, Luisa Vela, Francisco Meana, Emilio Sagi-Barba y Rafael López. El éxito fue realmente brillante, y a él asistió el gran Amadeo Vives, compositor a quien Falla admiró. Volvió a representarse en otras capitales con éxitos y fracasos. Pero *La vida breve* logró algunas representaciones clamorosas en España.

Sus trabajos sobre las *Siete canciones populares españolas* tocan a su fin, y en ocasión de un homenaje, o acaso desagravio, el Ateneo de Madrid estrena a Falla el 23 de enero de 1915, cantando Luisa Vela —acompañando él al piano— sus *Siete canciones españolas*. Comparte este homenaje con Joaquín Turina.

Todos los críticos están de acuerdo en que estas *Siete canciones populares españolas* son el resultado de sus estudios de *L'Acoustique Nouvelle* y de Lucas, pues los resortes de sonoridades complementarias, o resonancias naturales, están en esta composición como experimentados reiteradamente. Naturalmente, el elemento folclórico está en ellas de primera mano. Ha utilizado, lógicamente, sus estudios del *Cancionero* y sus conocimientos del folclor español. Pero estas canciones son ciertamente creaciones propias, en el más estricto sentido, si bien no deja de declarar en ellas su origen popular de las fuentes melódicas. No proceden del *Cancionero* de G. Matos, como tan reiteradamente se viene afirmando, sino de un estudio directo del folclor que hasta el final de su vida interesó y preocupó a Falla. En sus últimos años de Granada era frecuente, y Manuel Angeles Ortiz asistió a estas interminables sesiones, que Falla citara en su estudio a gitanos y algunas gentes del Albaicín, como aquella María, vieja albaicinera, que sentada junto al músico le cantaba aque-

llos polos, que él iba anotando en el pentagrama. «Repita, repita usted ese canto», le decía el músico, y allí durante sus buenas horas iba recogiendo directamente de la voz apagada y profunda de María los cantos gitanos. Manuel Angeles tenía que dejarlo, porque su interés desplazaba toda atención al amigo. Esa fue siempre su fuente de inspiración directa, el resto lo pondrían sus conocimientos técnicos. Dedica las *Siete canciones populares españolas* a Mme. Ida Godebska y las edita en 1922 la casa Eschig, traducidas al francés por Milliet.

De vuelta ya en España, Falla hace viajes a Granada, Sevilla, Cádiz, Ronda y Córdoba. En febrero de 1915 la Sociedad Nacional de Música de Madrid inaugura el curso con un concierto de música de cámara en el que intervienen Turina y Arbós con obras de ambos. A Falla, que trae su repugnancia hacia la guerra y una gran inquietud por la suerte de sus amigos en ella, se le ocurre poner música a la pésima composición de Martínez Sierra *Oración de las madres que tienen a sus hijos en brazos*. He aquí una concesión al mal gusto, al melodrama ñoño, del que Falla deberá desertar inmediatamente. Bastará leer el comienzo para ver la cursilería del poema:

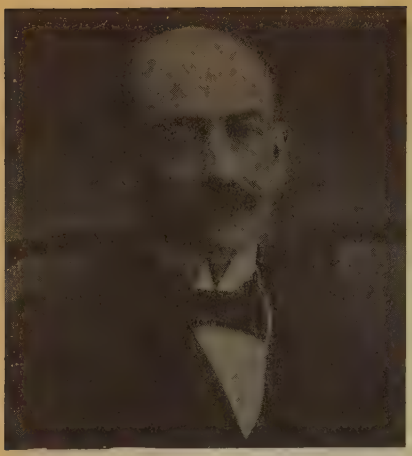
¡Dulce Jesús que estás dormido!
Por el santo pecho que te ha amamantado
te pido que este hijo mío no sea soldado.

Naturalmente, la música será de la más alta calidad del Falla profundo y grave, que, sin embargo, como luego en *El fuego fatuo*, no supo liberarse de los malos libretistas. En esta obra Falla se siente más francés que español, y hace una música marcadamente intelectual, aunque llena de un sentimiento profundo del drama.

Esta fue la primera colaboración, lamentable por cierto, de Gregorio Martínez Sierra con Manuel de Falla. Ya tenía el músico un gran prestigio, no sólo en las Academias sino en el pueblo, y sobre todo en el mundo del «cante andaluz».

Durante los años de París, 1907 a 1914, Falla ha asistido al deslumbrante espectáculo que marcará un periodo artístico; son los Ballets Rusos de Sergei Diaghilev. Este nombre llenará una época del arte, y a él, sin duda, deberemos las creaciones de una buena parte de los músicos de su tiempo, y desde luego, debido a su impulso, el ballet logrará su cenit más alto.

Falla ha conocido en París a ese ruso genial, ha hablado con él de España, de su música y de Andalucía, de las danzas gita-



En 1915, Falla concibió la idea de escribir un ballet para la bailarina Pastora Imperio (en la imagen de la derecha). Fruto de ello sería su obra El amor brujo, *versión culta de los ritmos y danzas gitanos.*

nas. De esta amistad y entendimiento surgirán luego obras como *El sombrero de tres picos*. Ahora será *El amor brujo*, que sin estar directamente influido por Diaghilev, sí pertenece a un género de ballet que ha determinado al menos en parte esta influencia.

El amor brujo es el producto de sus ideas sobre la posibilidad de una versión culta de los ritmos y danzas gitanos. Con Martínez Sierra, autor de algún éxito teatral, ha hablado Falla de ello. Es la época del esplendor y triunfo de Pastora Imperio, *bailaora* gitana, hija de La Mejorana y perteneciente a una familia de artistas y toreros. Falla ha admirado sus danzas y la idea de Martínez Sierra de una canción que le ha pedido Pastora le sugiere la obra.

Martínez Sierra le hace el libreto, que resultará una especie de ballet español con una acción esquemática y unas canciones que, en realidad, sobran. Compone Falla esta obra con una rapidez asombrosa. Tanta, que el propio Eschig, cuyo contrato finaliza el año 1914, se la reclama como compuesta antes de esa fecha. En realidad, Falla termina la obra en abril de 1915 y su trabajo apenas ha durado de diciembre de 1914 a abril de 1915.

El argumento de la obra —cuya primera versión fue una pequeña obrita en un acto y dos cuadros, titulada *Gitanería*, dedicada a su amigo Juan Gisbert, y en la que figura una «Danza del fin del día», luego «Danza del fuego»— transcurre, naturalmente en Granada, y en ella intervienen los elementos del folclor gita-

no, y todos los antiguos ritos y sortilegios tópicos imaginables. La acción discurre en el Sacromonte granadino. Una vez más, el tema y lugar de inspiración Granada, y un frenético ritmo de danza y vagas melodías nostálgicas. Los títulos de las partes de *El amor brujo* nos dan la clave de su argumento: «En la cueva», «La noche», y tiene sus partes musicales y de canto: la «Danza del fuego», especie de danza sagrada, la del «Terror», la del «Juego del amor», «El círculo mágico», «la Pantomima», así como la «Canción del amor dolido», la «Canción del fuego fatuo», el «Romance del pescador».

De la simplicidad argumental, un poco tópica, de la obra hará Falla una de sus composiciones más universales, no sólo por su técnica musical, ya depurada y rotunda, sino porque está en la línea de una estética de ballets que se impone en esos años. Carmelo es un joven gitano que corteja a una gitana, Candela. Entre ellos se interpone la sombra siniestra de un gitano sombrío, muerto ya, y despechado por Candela. Para librarse de la sombra, Carmelo pide a otra joven gitana, amiga de ambos, que conjure al fantasma mediante un sortilegio. Todo crea situaciones escénicas y plásticas muy singulares y dramáticas, en las que Falla deja libre su inspiración popular. La diversidad de situaciones, la dramática evolución del argumento, la plenitud de su momento estético, la posesión de todos los recursos técnicos que ya tiene en este momento de su arte, la incorporación de ritmos, melodías y técnica del cante andaluz, hacen deslumbrante esta obra, que cuando se estrenó en París, años después, junto a la *Carosse du Saint-Sacrement* de Goossens y de la *Historia del soldado* de Stravinski, su éxito fue tan delirante que oscureció la preciosa obra del músico ruso, y naturalmente la de Goossens.

Casi inmediatamente después de su terminación la obra es estrenada en el teatro Lara, de Madrid, en la noche del 15 de abril de 1915. Tuvo una más que fría acogida de público y crítica. Especialmente ésta fue dura con ella. De la frialdad del público le alivió a Falla la emoción de aquellos intérpretes gitanos que, como dice Pahissa, sentían la música como si viniera del «fondo arcano de su raza».

La mágica poesía del ambiente del Albaicín y del Sacromonte, los elementos sonoros del paisaje, logran una música que alcanza en trozos como «la Pantomima» o el «Romance del pescador» una belleza inigualable. La introducción de elementos naturales del paisaje, las campanas, los cantos lejanos, los desarrollos melódicos de una farruca o una granadina, los cantos puros del pueblo, hacen de esta obra acaso la más universal de Falla.

La noche del estreno sería inolvidable para su autor. Intervinieron Rosario la Mejorana, madre de Pastora; el Vito, hermano de ésta; Agustina y María del Albaicín, gitanas bellísimas del cuadro de Pastora... Dirigió la orquesta Moreno Ballesteros, y su hijo, Moreno Torroba, actuó al piano. Hizo la escenografía Néstor. La crítica dijo de ella que poseía «poco carácter español».

Ante el fracaso de su estreno y el cariz que toman los acontecimientos de la guerra en Francia, Falla desiste de su representación, y comienza a transcribirla para piano, y en versión de concierto, para lo cual sustituye las partes vocales por instrumentos solistas. Le añade a la orquesta una flauta, dos clarinetes, una trompeta y una segunda trompa. De esta forma es estrenada por Bartolomé Pérez Casas, director de la Orquesta Filarmónica, con Turina al piano, en el hotel Ritz, en sesión de la Sociedad Nacional de Música, en la noche del 28 de marzo de 1916. Su triunfo fue rotundo.

Sin embargo, sobre esta obra volverá Falla a trabajar no sólo en su transcripción para piano, que editará Chester de Londres en 1921, sino en la propia versión de concierto en la edición que hace en exclusiva para Francia la casa Eschig de París. Max Eschig ha sufrido en este tiempo de la Gran Guerra un grave colapso económico, del que Falla le librará en este rasgo de gratitud a su primer editor. De esta forma, la *Suite de Concierto* y su transcripción para piano alcanzan una difusión inmediata y sus éxitos se suceden rápidamente. En París se estrena el 28 de enero de 1923, en los Conciertos Colonne. Con el éxito sensacional obtenido en la modalidad de concierto decide Falla la preparación de la forma ballet. Para ello fue revisado por el autor del libreto, y en ocasión de la estancia en París de Antonia Mercé «La Argentina» y Vicente Escudero, es estrenada en el Trianon-Lyrique el 22 de mayo de 1925, en los Conciertos Beriza.

Del Falla de *La vida breve* a este de *El amor brujo* hay, si no sustancial diferencia, sí todo un universo musical de auténtica plenitud técnica. En *El amor brujo* se culmina una meta estética definida del folclor andaluz. Se ha liberado casi enteramente del zarzuelismo, incluso musical, que le sobra a su primera obra. Las concesiones al libreto, a ese cierto andalucismo de pandereta que posee, son mínimas y, por otra parte, son del gusto del momento. Hay en *El amor brujo* más autenticidad escénica, más verdad popular y, sobre todo en la música, una madurez absoluta. El contenido lírico es de una fuerza nueva en la música española. La belleza de su gran variedad melódica es verdaderamente inédita y los recursos técnicos de una perfección definitiva en la obra

Portada de la primera edición de El amor brujo *en la transcripción para piano hecha por el propio autor.*

del músico. Ya conoce Granada, y los elementos del paisaje y el ambiente están recogidos en sus fuentes naturales. No sólo el estudio sistemático y profundo del folclor y los ritmos, las formas tonales de los cantos gitanos, entra en el mejor ingrediente de *El amor brujo*, sino que una expresión poética nueva ha surgido para dar forma musical y sinfónica a los auténticos valores populares de una Granada frenética y nostálgica. El frenesí rítmico de las danzas gitanas, el delirante y orgiástico esplendor de una

música españolísima y andaluza, se mezcla con la más profunda belleza melódica de un lirismo exaltado y nostálgico, auténtica paradoja de un sentir popular que pasa de lo dramático a lo puramente lírico y expresivo.

Sobre todo ello, sobre esta poderosa inspiración, la estructura orquestal, la audacia de un gran sinfonista aparece en este

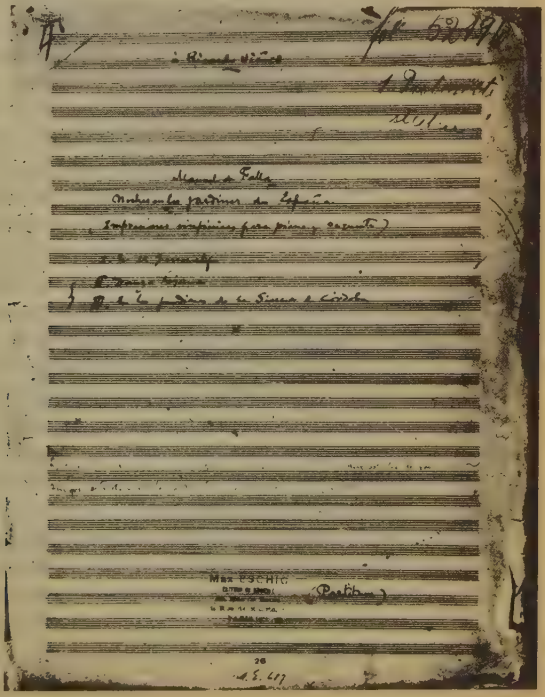
El amor brujo, cuya instrumentación sólo será comparable a la de los destacados y últimos grandes sinfonistas rusos o franceses. Sólo un Stravinski podrá alcanzar esta insuperable calidad sonora en la última línea de una técnica modernísima.

Ya no hay influencias que buscar en él, todo está de primera mano inventado y sólo sus grandes conocimientos técnicos de instrumentación, sus profundas observaciones de los efectos sonoros de la orquesta, su conocimiento, casi al estilo de Rimski Korsakov, de los instrumentos de la orquesta, hacen posible la esplendorosa riqueza sonora de esta obra.

Así se comprende su éxito cuando, sobre tan soberbia obra musical, unas figuras de la calidad artística de «La Argentina» y Vicente Escudero y su cuadro de baile la presentan en el París de la posguerra. Con el fin de la guerra, Falla regresa a esta ciudad, pero ya está instalado en Granada.

Antes de seguir adelante, vamos a retroceder unos años para hablar de una obra cronológicamente anterior a *El amor brujo*. Nos referimos a *Noches en los jardines de España*. Pertene-

◀ *Foto de Antonia Mercé, «La Argentina», dedicada a Manuel de Falla.*



Partitura original de Noches en los jardines de España, *dedicada a Ricardo Viñes.*

ce a las obras que deja terminadas, si no completamente, como obra total y definida, desde luego. En ella, Falla irá despojándose definitivamente de las influencias pianísticas de Chopin, su gran ídolo melódico. Está claramente bajo el signo de sus *Nocturnos*, si bien su bagaje técnico, su vocación sinfónica se le imponen. El origen de *Noches en los jardines de España* está en su gran deseo de una obra de concierto con instrumento solista, sin demasiado primer plano orquestal ni del piano. Nace de su gran amistad y cariño a Ricardo Viñes, el gran pianista que triunfa en París desde los primeros años del siglo, y uno de los impulsores del viaje de Falla a Francia, en 1907. Falla ha conocido a Viñes en casa de su maestro Felipe Pedrell, en Madrid, en los años de *Tus ojillos negros*, de sus zarzuelas y, sobre todo, de su *Serenata andaluza*. Luego, en sus viajes a Barcelona en 1904, a su regreso a ésta de Pedrell, ha vuelto a tratar a Viñes en sus días de descanso en su ciudad. Fue durante esos años, de 1904 a 1907, cuando compuso *Jardines*, abreviatura con la que la nombrará, lo mismo que *La vida breve* será en sus cartas «V. B.» simplemente. Se equivocan quienes han creído que fue compuesta en su época parisiense. Es, sin duda, el producto de la primera impresión estética y emocionada de su visita a las ciudades que amó siempre. El resultado de esta visita real y física a Granada que no había realizado cuando compuso la «V. B.»

No creo en la influencia de la España galante, a lo Verlaine, que su amigo Rusiñol está realizando en Granada y Aranjuez, en esos cuadros de un romanticismo tardío y rubeniano, valleinclanesco y dorado. La Granada, la serranía cordobesa de los *Jardines* de Falla son otro cantar. Su influencia lejana, pero directa, habrá que buscarla en Chopin, Liszt y, sobre todo, Albéniz. Viñes será el estímulo inmediato. En sus viajes a Granada, acompañado ya por Angel Barrios, por Sert y Mora Guarnido, ha conocido, emocionado, las noches lunares granadinas, llenas de rumores y lejanas resonancias. «Impresiones sinfónicas» las llama, y Falla no ha mentido nunca. Son la emoción directa y más auténtica de una vivencia emocionada.

Lo describe así Juan Gisbert: «La *Historia del soldado* de Stravinski fue acogida con protestas y aplausos, desde luego con escándalo. En el palco estábamos Mme. Debussy, María del Carmen Falla, Eduardo Marquina y yo. Marquina me dijo: "¿Qué nos pasará ahora a nosotros?" "Nosotros" éramos, naturalmente, *El amor brujo* y Falla. Desde los primeros acordes, el público estaba ya fascinado. Los aplausos se repitieron en toda la obra y cuando al fin llegó la "Danza del fuego" y cayó el telón, el entu-

siasmo fue delirante y hubo de bisarse la parte. Antonia Mercé y Vicente Escudero, de la mano de Falla, fueron paseados en triunfo por el escenario.»

No es cierto, pues, como ha afirmado Suzanne Demarquez, que la influencia francesa esté determinada en *Noches en los jardines de España*. Antes al contrario, en ella habrá que buscar la estructura genuinamente española de su obra, no sólo en los temas, sino incluso en la coincidencia con Albéniz en obras que éste no había escrito, ni naturalmente Falla conocía, en 1904 ó 1905. Justamente una de las cualidades de su genialidad es que está escrita nada menos que ocho años antes, cuando menos, de la fecha de su estreno. Está claro, pues, que sus noticias de la música francesa entre los años 1907 y 1916 no pueden influir en esta obra, entre otras razones porque no se ha producido. No debemos olvidar que *Noches en los jardines de España*, y en ello se equivoca también Jankélvitch junto a Demarquez, es anterior a *Iberia*, a las *Sonatas*, a los *Preludios* —entre ellos la *Puerta del Vino*— y a la serie *Images*, y contemporánea sólo de las *Estampas* con la *Soirée dans Grénade*, la *Isla alegre*, *Reflejos en el agua* y las *Danzas sacras* de Debussy; a la *Rapsodia española*, como a casi toda la obra de Ravel, excepto *Mi madre la oca*, y obras menores; anterior al *Pájaro de fuego*, a *Petrushka* y a la *Consagración* de Stravinski; anterior a los estudios *A la memoria de Chopin* de Debussy, y a tantas otras obras de las que se ha querido ver influencias.

En realidad, como será ya un sino en Falla, gran parte de sus obras tendrá que esperar el retraso que las circunstancias imponen a sus estrenos, lo que les da una lozanía increíble, aun a pesar de ello. De ahí esas pretendidas influencias que, casi siempre erróneamente, se ha pretendido buscar en su obra.

En las *Noches* de Falla el más puro lirismo se manifiesta como un aroma inefable y suavísimo. Toda la poesía evocadora de una Granada ya lorquiana antes de Federico se manifiesta increíblemente musical. Acaso las influencias chopinianas, profundísimas y ocultas, o la técnica sonora de un *L'après-midi d'un faune* debussyano estrenado en 1894. Pero lo que sí logra Falla en las *Noches* es la sublimación lírica de unos paisajes emocionados y estremecidos de una Andalucía que no ha tenido antecedente sino en las obras de Albéniz, que venía escribiendo casi con prisa, porque la tenía para morirse, tan desdichadamente pronto.

En esta obra, Falla se desprende claramente de su localismo granadino, de la anécdota misma, para trascender a la más pura línea del lirismo musical. Hay en ella, si queremos, dema-

siado poca anécdota, aparente al menos, y una carga casi abrumadora de emoción y nostalgias. Su gran contenido emocional, casi su misticismo del paisaje, está bien lejos del panteísmo musical de un Mahler o de otras impresiones sinfónicas del paisaje. Y desde luego, lejos de ese neopaganismo, de esa Arcadia literaria que se le introduce a Debussy en su *Après-midi*.

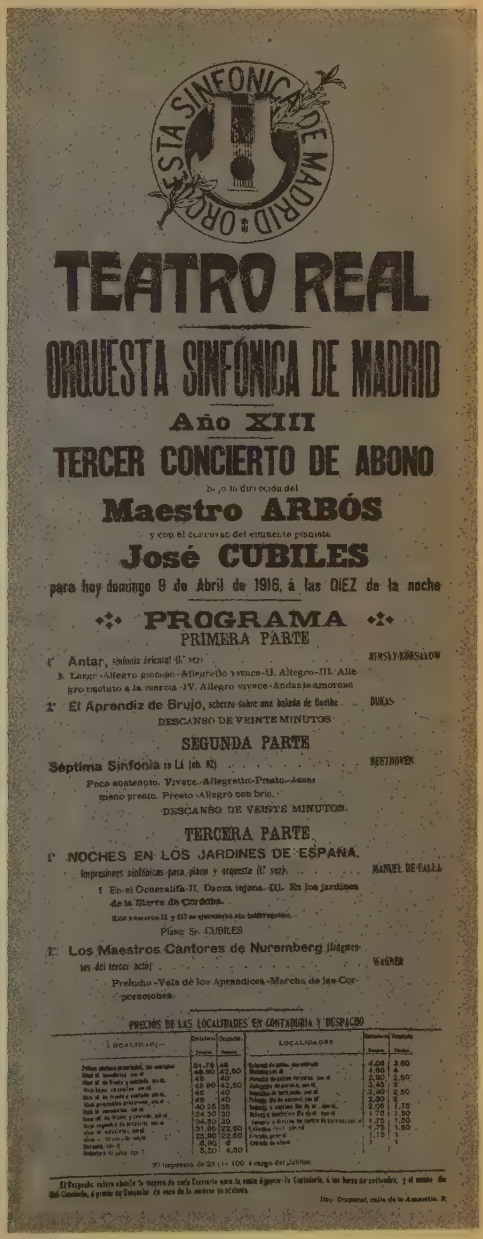
Las *Noches*, repetimos, son la más pura emoción musical del paisaje sin ingrediente alguno, ni literario, ni intelectual; las tres que, en cambio, ha arrastrado a veces su arte antes y después de ellas. Por ello en esta obra Falla marca su cenit estético o, acaso, la altura de nivel necesaria para la jerarquía que ya adquiere su obra desde ellas; algo así como la constancia de su genialidad, indiscutible ya. De *La vida breve* a las *Noches*, una Granada paradójicamente distinta, diversa, se manifiesta. Su sentimiento del paisaje procede ahora de una sutilísima línea abstracta de sueño y emoción, que nada tiene de común con el localismo descriptivo y consciente de *La vida breve*.

Tres movimientos tiene la obra y tres títulos: *En el Generalife, Danza lejana* y *En los jardines de la sierra de Córdoba*.

Impresiones sinfónicas —las titula— para piano y orquesta. Las dedica a Ricardo Viñes. Las dos primeras partes, inspiradas en las noches granadinas, del Generalife con la Alhambra enfrente y la ciudad dormida en la lejanía, y el Albaicín a los pies: la *Danza lejana* es una visión desde San Nicolás en el Albaicín alto, hasta donde suben los rumores lejanos de las danzas gitanas del Sacromonte, y los de las aguas de la Alhambra que caen hacia el río escondido en la umbría del bosque, en la alta noche lunar granadina.

La tercera parte sugiere el amanecer en las serranías de Córdoba, en la Sierra Morena que ha conocido silenciosa y vaga con las campanas de las ermitas lejanas.

Insiste Falla en que, en su obra, el piano es sólo un instrumento más de la orquesta, que a veces actúa en solista. Muestra aquí ya, y por primera vez, ese sentimiento ascético de su música, en la que refrena toda brillantez o individualismo, instrumental o temático. Su renuncia a la melodía que se repite o transforma y ese sentido de arabesco abstracto que muy certeramente Roland Manuel le ha visto. En realidad podría ser éste su homenaje a la Alhambra, en el que, como insiste el insigne musicólogo, el piano dibuja abstractos arabescos sobre el fondo orquestal más prodigioso. Como en la Alhambra, el rumor del agua en los estanques, las fuentes, los rayos lunares sobre los espejos yertos del estanque, entre los cipreses los arrayanes, las columnas



ORQUESTA SINFONICA DE MADRID

TEATRO REAL

ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID

Año XIII

TERCER CONCIERTO DE ABONO

bajo la dirección del

Maestro ARBÓS

y con el concurso del eminente pianista

José CUBILES

para hoy domingo 9 de Abril de 1916, á las DIEZ de la noche

PROGRAMA

PRIMERA PARTE

1.° **Antar**, sinfonía oriental (1.ª vez) . . . . . RIMSKY-KORSAKOW

I. Largo-Allegro giocoso-Allegretto vivace-II. Allegro-III. Allegro risoluto a la marcia-IV. Allegro vivace-Andante amoroso

2.° **El Aprendiz de Brujo**, scherzo sobre una balada de Goethe . . . DUKAS

DESCANSO DE VEINTE MINUTOS

SEGUNDA PARTE

Séptima Sinfonía en LA (ob. 92) . . . . . BEETHOVEN

Poco sostenuto. Vivace-Allegretto-Presto-Assai meno presto. Presto-Allegro con brio.

DESCANSO DE VEINTE MINUTOS.

TERCERA PARTE

1.° **NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA.**

Impresiones sinfónicas para piano y orquesta (1.ª vez). . . . . MANUEL DE FALLA

I. En el Generalife-II. Danza lejana-III. En los jardines de la Sierra de Córdoba.

(Los números II y III se ejecutarán sin interrupción).

Piano: Sr. CUBILES

2.° **Los Maestros Cantores de Nuremberg** (fragmentos del tercer acto) . . . . . WAGNER

Preludio-Vals de los Aprendices-Marcha de las Corporaciones.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES EN CONTADURIA Y DESPACHO

LOCALIDADES	Contadurías Pesetas	Despacho Pesetas	LOCALIDADES	Contadurías Pesetas	Despacho Pesetas
[illegible]	51,75	45	[illegible]	4,05	3,50
[illegible]	48,90	42,50	[illegible]	4,60	4
[illegible]	48	40	[illegible]	2,90	2,50
[illegible]	48,90	42,50	[illegible]	3,45	3
[illegible]	46	40	[illegible]	2,40	2,50
[illegible]	46	40	[illegible]	2,30	2
[illegible]	40,25	35	[illegible]	2,05	1,75
[illegible]	34,50	30	[illegible]	1,75	1,50
[illegible]	34,50	30	[illegible]	1,75	1,50
[illegible]	31,05	22,50	[illegible]	1,75	1,50
[illegible]	25,90	22,50	[illegible]	1,15	1
[illegible]	5,90	6	[illegible]	1	1
[illegible]	5,20	4,50			

El impuesto de 25 por 100 á cargo del público

El Despacho estará abierto la víspera de cada Concierto para la venta á precios de Contaduría, á las horas de costumbre, y el mismo día del Concierto, á precio de Despacho de once de la mañana en adelante.

Imp. Ducazcal, calle de la Amnistía, 8.

Cartel para estreno de Noches en los jardines de España, *obra de la más pura emoción musical y una de las composiciones más importantes de Falla.*

Foto de Arthur Rubinstein en 1919, dedicada a Falla, «con mi más profunda admiración y amistad».

de los patios, sobre cuyo conjunto indescifrable e infinito pasa la brisa sutil del piano como una brisa temblorosa y vaga...

El estreno de las *Noches* tiene lugar no como hubiera sido el deseo de su autor en París y con Viñes al piano, sino en Madrid, en la noche del 9 de abril de 1916, con la Orquesta Sinfónica, que dirige Arbós —el gran amigo de Albéniz—, y Cubiles al piano. Asistió al estreno Arthur Rubinstein, que no comprendió la obra. La edita Max Eschig, quien publica igualmente una transcripción para dos pianos hecha por Gustave Samazeuilh, que revisa el propio Falla, en 1922.

Entre tanto la guerra continúa, y esos años de 1914 a 1920 Falla frecuentará a sus amigos de Barcelona, que le acogen fraternalmente. Acaso esa Barcelona que tan mal pagó a Isaac Albéniz, desde su muerte, devuelve a Falla el calor que no supo o no quiso dar en vida al gran músico catalán. Serán años inolvidables para Falla. En Barcelona viven como repatriados el gran grupo de artistas que dejaron en París sus lujosos pisos de una bohemia deslumbrante de alfombras persas y tibores chinos, al estilo de José María Sert, e incluso de la menos lujosa pero más literaria de un Utrillo, el presunto «padre» del pintor, de un Casals, un Rusiñol, un Joaquín Nin, un Ignacio Zuloaga, un Ricardo Viñes, un Pablo Picasso o aquel grupo increíble de artistas, «descubridores» de El Greco, a quien por vez primera, y por cuenta

propia, levantan un monumento, acaso en gratitud de las bromas que le venían gastando. Poseedores de algunos lienzos del toledano, se dedicarán a «fabricar» grecos, que vendían a pícaros marchantes, y que incautos críticos incluirán en sus mamotretos «eruditos». Hábiles y aun geniales pintores, medio en broma, montan el gran mercado de las falsificaciones para nuevos ricos y tontos críticos.

Será en Sitges donde vivirá Falla sus inolvidables años de esa bohemia de esplendor, y aun lujosa, de aquel Rusiñol fabuloso, pintor, notable escritor y genial tipo humano, con su gran residencia del Cau Ferrat, en donde ese cúmulo de obras de arte y antigüedades, de ese barroquismo de la época, crean el pintoresco museo que lega a la villa a su muerte. En aquel piano de Rusiñol, Falla interpretará, para ese grupo catalán de artistas, sus últimas obras, y Nin y Viñes evocarán al perdido Albéniz.

Fue en esa época cuando Martínez Sierra, director de una compañía lírica en Barcelona, pidió a Falla una introducción u obertura para una representación de *Otelo*, que el músico, en su mejor momento creador, le compuso en dos días. Sería una pieza de la que no estaría contento. Mucha influencia de Verdi, y quizá de Berlioz. Una obra, en fin, que no añade nada a su línea de producción. Se estrenó en el teatro Novedades de Barcelona, en 1915.

La primera vez que Falla se enfrentó con el tema, muy popular, y especialmente en la última versión de Pedro Antonio de Alarcón, de *El corregidor y la molinera* fue en los años del concurso de *La vida breve*, cuando con Fernández Shaw buscaba libreto para la ópera. Era, pues, tema antiguo en la mente de Falla. Cuando en 1904 colocó en su sombrero los tres títulos de las óperas posibles para el concurso, *Paolo y Francesca, La vida breve y El sombrero de tres picos o La pícara molinera*, pudo salir, de aquellos tres papelitos doblados, cualquiera de los que luego seguirían en su mente como temas de obras escénicas. Sin embargo, la obra de Alarcón no dejó de interesarle en ningún momento, si bien es claro que la influencia ya de su actual formación transforma la obra de la idea primera, una ópera lírica, en una pantomima, y, finalmente, un ballet. Influyera o no la disposición testamentaria de Alarcón, que prohibía la utilización del libreto para teatro, lo cierto es que puede comprenderse en la evolución estética de Falla, que va tendiendo a la síntesis, cómo el tema del corregidor le viene tan a punto con su propia evolución.

La verdad es también que Falla, desde su regreso a España, continuará influido por el París de la anteguerra, que ha dejado

atrás para siempre. La catástrofe moral que para nuestro músico representó la Gran Guerra, para la música significó la afirmación, aún más fuerte, de las ideas del nacionalismo musical y artístico. A la Revolución rusa, ya en germen, había precedido una difusión universal de su literatura, con Dostoyevski, Tolstoi, Chejov, Andreiev, Gogol y Pushkin, que tienen su correspondencia en la musica con Musorgsky, Rimski, Borodin, Chaikovski, Rachmaninov, Scriabin y Stravinski, constituyendo todo ello la explosión del más fuerte nacionalismo artístico de su tiempo. Y para su difusión, ahí estarán los Ballets Rusos de Fokin y Diaghilev, que traen en su repertorio la deslumbrante música de la Rusia nacionalista. Con ellos viene ya aquel joven enjuto que retrataría Picasso, y que sería retratado por Cocteau con el pintor, que daría su amistad desde el primer día a los españoles y, sobre todo, que traía ya en el espectáculo su *Petrushka* y su *Consagración de la primavera*. Con ellas, las grandes obras de sus antecesores inmediatos, *Scherezade*, el *Gallo de oro*, la *Gran pascua rusa*, y la música de los franceses Debussy, en su adaptación de *L'après-midi d'un faune*, y Ravel, en su *Dafnis y Cloe*.

De cuanto representa en el mundo de la anteguerra el movimiento estético que impulsa Diaghilev, procede, sin duda, este *Corregidor* de Falla. Este Sergei Diaghilev, síntesis humana de todas las virtudes y vicios raciales de su pueblo, tipo novelesco, bárbaro, despiadado, duro en el trabajo, inteligentísimo y fabuloso, es una mente fantástica y dostoyevskiana del más puro extracto ruso.

Procede de aquellas academias imperiales de San Petersburgo, espléndidamente dotadas, con su gran cuerpo de danza, cuyo director era el gran Fokin, bailarín y coreógrafo del ballet. Sergei Diaghilev, pintor, escenógrafo, discípulo musical de Rimski Korsakov, fue director de los teatros imperiales y delegado imperial de las misiones culturales rusas en países extranjeros. En calidad de tal aparece Diaghilev en París en 1906, a donde le envía el príncipe Volkonski, director entonces del Teatro del Zar.

Trae obras de arte del momento cultural de Rusia y más de mil cuadros de pintores contemporáneos, entre ellos los cotizados Benois, Bakst, Golovin, Roerich, que, además, son amigos de Sergei Diaghilev y colaboradores de su revista de arte *Mir Iskusstva*.

Ya en París se desbordan sus facultades asombrosas y comienza por organizar sesiones de música rusa, incluyendo obras contemporáneas, como *Iván el Terrible*, de su maestro Rimski, en las que interviene nada menos que Fedor Chaliapin. Finalmen-

te, en 1909, crea la Gran Compañía de Ballets Rusos, incorporándose como coreógrafo Fokin y constituyéndose él en empresario y director. Aquí se manifiestan ya ampliamente sus prodigiosas facultades. Descubre a Lifar, a Nijinski y a su hermana y, sobre todo, al entonces niño Leonid Massin.

De esta agrupación genial, con un Fokin en plena madurez artística, un Nijinski ídolo indiscutible, y el genio de Diaghilev, surgirá el más deslumbrante espectáculo de arte que París ha contemplado. Llena, pues, el periodo artístico este ruso, que del lujo oriental más insolente pasaría a la bancarrota y la miseria, y de ésta a la gloria y el esplendor nuevamente, hasta 1929, en que muere cerrando con él el periodo más insólito de París.

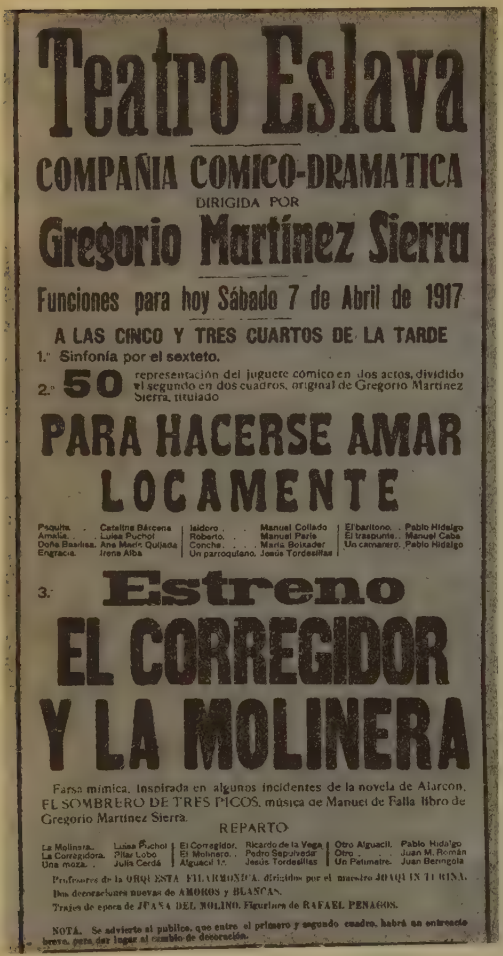
Falla no es hombre de grandes deslumbramientos. Tampoco el mundo espiritual del español tiene nada en común con el del ruso, sensual, déspota, orgiástico; sin embargo, Falla encuentra en Diaghilev la gran fuerza imaginativa y la voluntad que le impulsa a la creación. Con él viajará a Granada, en 1916, donde la mente del ruso se desborda en la increíble adecuación que encuentra en la ciudad, y sobre todo en los salones y patios de la Alhambra, donde con Falla crea, imaginativamente, todo un mundo quimérico de conciertos y ballets. En realidad, la Alhambra pone y supera lo que falta a la mente oriental de Diaghilev. Fue en este viaje cuando se habló de un montaje de las *Noches en los jardines de España* como ballet. Y es en ese mismo verano de 1916 cuando Falla accede a escribir un ballet para Sergei Diaghilev.

Pero la tendencia de Falla, después de su experiencia en *El amor brujo*, es hacia la síntesis, y piensa en *El corregidor* como una pantomima. La adaptación a ballet, el desarrollo coreográfico, la creación de los innumerables personajes que lo compondrían y los dibujos que Picasso haría para él, serán obra de este ruso genial. Es el paso de *El corregidor y la molinera* a *Le tricorne*.

En sus paseos por Granada con los miembros del Ballet Ruso, en sus visitas a la Casa del Polinario, padre de su amigo y músico granadino, guitarrista extraordinario, aquella taberna de intelectuales y viajeros de la calle Real de la Alhambra, decide al fin el libreto de Alarcón, versión del romance burlesco.

Compone, pues, *El corregidor y la molinera* en 1916. Tema y acción, en Guadix —otra vez Granada—, aunque ya por el carácter de la obra aparecen en ella temas de regiones no andaluzas. Esta obra, creada mediante contrato entre Diaghilev y Martínez Sierra, como adaptador del libreto, es estrenada en Madrid

Miembros de los Ballets Rusos, que vinieron a España en 1915.



Teatro Eslava

COMPAÑIA COMICO-DRAMATICA

DIRIGIDA POR

Gregorio Martínez Sierra

Funciones para hoy Sábado 7 de Abril de 1917

A LAS CINCO Y TRES CUARTOS DE LA TARDE

1.° Sinfonía por el sexteto.

2.° **50** representación del juguete cómico en dos actos, dividido el segundo en dos cuadros, original de Gregorio Martínez Sierra, titulado

PARA HACERSE AMAR LOCAMENTE

Paquita. .	Catalina Bárcena	Isidoro. . .	Manuel Collado	El barítono. .	Pablo Hidalgo
Amalia. .	Luisa Puchol	Roberto. . .	Manuel Paris	El traspuntín. .	Manuel Caba
Doña Basilisa.	Ana María Quijada	Concha. . .	María Bolsader	Un camarero.	Pablo Hidalgo
Engracia.	Irene Alba	Un parroquiano.	Jesús Tordesillas		

3.° **Estreno**

EL CORREGIDOR Y LA MOLINERA

Farsa mímica, inspirada en algunos incidentes de la novela de Alarcón, EL SOMBRERO DE TRES PICOS, música de Manuel de Falla libro de Gregorio Martínez Sierra.

REPARTO

La Molinera.	Luisa Puchol	El Corregidor.	Ricardo de la Vega	Otro Alguacil.	Pablo Hidalgo
La Corregidora.	Pilar Lobo.	El Molinero. .	Pedro Sepúlveda	Otro. . .	Juan M. Román
Una moza. .	Julia Cerdá	Alguacil 1.°	Jesús Tordesillas	Un Petimetre.	Juan Berenguela

Profesores de la ORQUESTA FILARMONICA, dirigidos por el maestro JOAQUIN TURINA.

Dos decoraciones nuevas de AMORES y BLANCAS.

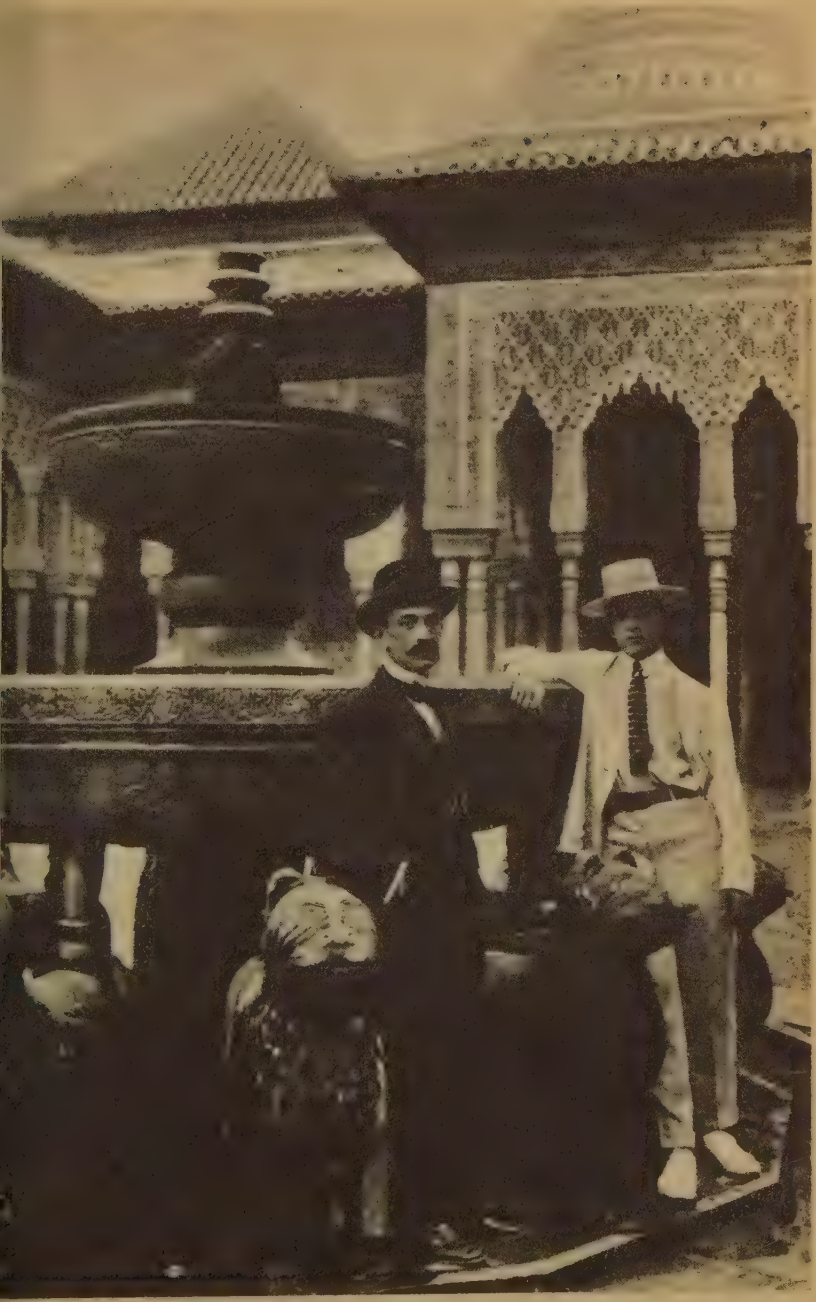
Trajes de época de JUANA DEL MOLINO. Figurines de RAFAEL PENAGOS.

NOTA. Se advierte al publico, que entre el primero y segundo cuadro, habrá un entreacto breve, para dar lugar al cambio de decoración.

Cartel para el estreno, en 1917, de El corregidor y la molinera *en su versión de pantomima.*

Manuel de Falla con Leonid Massin en el Patio de los Leones de la Alhambra. ▶

Hasta su viaje a Londres para el estreno, Falla trabajará en *El tricornio* convencido de la importancia de tal acontecimiento. Rehecho ya Diaghilev en virtud de la ayuda de Falla y de su amigo y abogado Leopoldo Matos, la reorganización de su compañía proporcionará a Falla el más deslumbrante estreno y las más increíbles colaboraciones, desde la del propio Diaghilev, a la de Picasso, Ansermet como director y Massin de bailarín y coreógrafo. Con la dirección del teatro Alhambra de Londres han decidido el estreno de la obra para el verano de 1919.



Programa de mano del estreno de gala de Le tricorne *en la Opera de París.*

tuario, los episodios del libreto, en rara conjunción, hacen de la obra, sin duda, la más escénica de Falla.

Se estrena finalmente el día 22 de julio de 1919, con un éxito clamoroso. Justamente ese día muere su madre. Horas antes del estreno recibe el telegrama de su padre en el que le anuncia la gravedad de su madre. Le envían el telegrama al propio teatro, donde recibe la noticia, y él se apresura tomar el primer barco. Las dificultades del tráfico del canal de la Mancha le obligan a dirigirse a El Havre. La compañía entera le despide con la más sincera y leal admiración. Falla recordará este gesto de sus amigos y artistas. El propio Ansermet le abraza en la estación y le alienta ante la evidencia de la desgracia. Efectivamente, en un periódico de Madrid lee la esquela de su madre. Recordará ese viaje como una pesadilla, entre el sofocante calor de la estación y las pésimas comunicaciones de la Francia de la guerra recién terminada.

La imagen de Falla inspiró más de una vez a los pintores contemporáneos. Picasso le dibujó así cuando trabajaba con él en los figurines para El sombrero de tres picos.

La edición de la partitura fue llevada a cabo por la casa Chester de Londres dos años después, en 1921.

En *El tricornio* alcanza Falla la más alta calidad de cuanto su música, durante estos años de la primera veintena del siglo, persigue. Sigue siendo su musa Granada, Andalucía, pero ya en su nueva versión, *El sombrero de tres picos*, aparece un impulso interior que tiende a suprimir de su obra el excesivo localismo que pudiera tener. No sólo el tema del romancillo popular, sino su situación geográfica por Alarcón, escritor nacido en Guadix, pueblo de la provincia de Granada, con una extraña topografía de cuevas y monumentos nobles, e incluso sus obligadas evocaciones de otras regiones españolas, hacen que Falla amplíe claramente su fuente temática a regiones más alejadas de Granada y de Andalucía. Falla, que está leyendo, haciendo anotaciones en los romances moriscos que recoge aquella literatura musical del siglo XVIII, utiliza los temas incluso cortesanos de los músicos

rís. La muerte de sus padres deja solos a María del Carmen, su hermana, y al músico. Germán anda en sus trabajos de arquitectura, un poco aventurero y, a la vez, irresoluto. Falla, en realidad, hasta ahora no tiene otra ocupación que su obra, su profunda religiosidad y su estricta moral. No ha tenido, no tiene pasiones; ni anécdota amorosa, ni siquiera experiencias elementales. Su auténtica personalidad está justamente en su sed de insignificancia, su carencia de espíritu comercial, su humildad, en fin. Ha viajado algo ya por los países de Europa donde sus estrenos le reclamaban. Es un hombre social retraído y de cierta timidez, pero de una intransigencia moral ante la que toda ficción, falsedad o malicia eran denunciadas fieramente. No está contagiado de histrionismo, de ese «singularismo» que cultivan otros, desde Unamuno para abajo. No ha hecho en él mella alguna la bohemia, ni en lo desmesurado ni en lo teatral. Parece un preceptor, un filósofo, un sistemático más que un artista puro. Tímido, nada audaz, auténtico y serio, no ha comprendido nunca otro gesto que el de la verdad y la razón.

Por ello, los episodios de su vida son sus propias obras, y la determinante de ellas, hasta llegar, unos años más tarde, a sus motivaciones espirituales, que en gran medida le hacen infecundo o de una lentitud de producción tal, que no realiza gran parte de su obra en potencia.

Los años que van desde 1914 hasta 1919, justamente los de la guerra, serán, paradójicamente, los más fecundos. Sin embargo, son en realidad los años de sus grandes crisis espirituales, son los años en que mueren Liadov (1914), Scriabin (1915), Granados (1916) y Debussy (1918). La muerte de estos dos últimos le afecta profundamente. Por último, la muerte de sus padres con un intervalo corto del uno al otro, le hace decidirse a un cambio radical en su existencia. Renunciará a una vida social que cada día estorba más a su trabajo y a su sentir. Renunciará, en virtud de la guerra y cuanto ella ha roto de su París de 1912, a instalarse en esa capital. Renunciará a Madrid, que aborrece, y es ahora cuando más fuerte se hace la necesidad de un retiro definitivo en aquella Granada entrevista en sus viajes y añorada desde París con Albéniz, Granados y Viñes. Comienza ahora el rigor y el estudio de cada compás más severamente, más analíticamente. No quiere dejar su obra sólo en manos de la inspiración, hasta ahora pródiga, sino que hay ya en él una preocupación, como en Albéniz cuando teme por la facilidad de su creación musical, hasta el punto de considerar su obra como intrascendente. Falla se da cuenta de que sus posibilidades en la música que hace son

inmensas y también teme que le sea demasiado fácil la inspiración que posee, el andalucismo universalizado de su obra. Consecuencia de ello será la *Fantasía bética*, especie de alquimia o punto final a su fórmula andalucista. Es, pues, esta obra un símbolo, como todas, de su momento espiritual y estético. Ya en 1919 Rubinstein era un gran pianista. Ese año visitaba Madrid en gira de conciertos, y Falla, que no ha perdido el contacto inquietante durante los años de la guerra con sus amigos músicos, recibe noticia por Ansermet de que en Ginebra, donde se ha refugiado huyendo de la guerra en Francia y de la Revolución en Rusia, Stravinski se encuentra en pésima situación económica. Acude, pues, Falla a Rubinstein, quien, generoso y rico, no sólo le entrega para él una ayuda importante sino que ruega, tanto a Falla como a Stravinski, que le hagan alguna composición pianística para sus programas. Este es el origen de la *Fantasía bética* de Falla y del *Piano Rag-music* de Stravinski.

En esta composición empieza el proceso de intelectualización de su obra. En ella el elemento folclórico, que realmente no abandonará nunca, aparece en forma de simples alusiones y esquemas técnicos. Está ya muy lejos de las *Cuatro piezas españolas* y de las *Siete canciones populares*, en la línea de Albéniz, pero de un Albéniz más técnico y frío. Cassella la da como una de las obras más importantes de la literatura pianística y Henry Prunières dice de ella que es «música directa, profunda, que hace vibrar al corazón que exprime de una forma tan bella como original». En realidad es la síntesis de su inspiración andaluza, la recopilación de su saber técnico para crear una obra que, respondiendo al modelo clásico expositivo, muestra su gran capacidad de síntesis y su gran dominio de la técnica del piano. También es su adiós a la música de Andalucía y su última obra pianística. Dice Pahissa, y con razón, que la «*Fantasía bética* es el grado superior de la escala hacia la pureza específica de la escritura pianística.» Obra de sumas dificultades, extensa y profunda, fue publicada en 1922 por Chester en Londres, y la partitura aparece dedicada a Arthur Rubinstein, quien la estrenó en Nueva York.

ron sin usar y en las que esas salas alhambrinas, esos patios, esa Puerta del Vino que llegaría a Debussy, son el testimonio más claro. Por si ello fuera poco argumento, recientemente ha caído en mis manos, hallado en sus cajones de escritorio, una libreta-diario que Falla adquiere en 1907 en el Bazar Laffitte, de París, días antes de su primera «tournée» artística. Sobre su portada pone pomposamente: «Viajes». Ya en él, sobre aquellas anotaciones bibliográficas, de nuevos métodos de violín o enseñanza del violoncelo, o métodos de cuerda, de arpa, o los cambios de pedal y modo de compartir las notas de un arpegio, o los cambios de acordes en el violín y uso de una sola cuerda con giro rápido; sobre aquellas rutas de la primera página que dice «Versalles, Brujas, Gante, Ostende, Malinas, Amsterdam, Colonia, Coblenza», sobre todas esas notas, además de las musicales y temas melódicos, dará una vuelta al librito para comenzarlo de nuevo al revés, y copiará el poema de Paul Dronot *La Alhambra*.

Así, las 16 estrofas del poema, 128 versos, pasan a su librito con un primor y un cuidado especiales. Repasemos sus títulos: «L'Architecte», «Ans Arabesques», «Les Azulejos», «La Sultane Malade», «Les Fenêtres», «L'Alcove», «Clair de Lune», «Pizzicato», «Pour Debussy», «Brouillard», «Plaisir d'Hiver», «Scherezade», «Chant d'Exil», «Les Babouches», «Adieu à l'Alhambre», «Dernier Adieu».

Pero no se limita a copiar sólo estas dieciséis octavas italianas, sino que de igual forma copiará en sus páginas la «Kasida» a las Fuentes de Granada del *Alcázar de las Perlas* de Villaespesa. Y ya aquí se nos mostrará claramente el influjo orientalista, al que no se resistieron nunca Falla ni su tiempo. Este *Alcázar de las Perlas*, tan típico patrón genérico de su tiempo, no lo olvidemos, está en el gusto de esos años y, desde luego, en el de nuestro músico, que está mostrando su intención y sus preferencias en esas piezas literarias a las que pudo haber puesto música, como lo hiciera a los *Poemas de Gautier*.

No se trata, pues, de conjeturas, sino de esa realidad escrita de puño y letra y que no sólo forma parte de sus preferencias y de las de su tiempo, sino que permanece hasta *El retablo*, cuando de ese medievalismo de la Alhambra hace fuente también de su inspiración; porque, no lo olvidemos, todo el arte de Falla se desarrolla sobre un marcado sentimiento plástico de la música, como en el propio San Juan de la Cruz, cuya poesía está impregnada de ese sentimiento místico de la naturaleza, de la plástica, en fin. Por algo ambos en su infancia intentaron la pintura como inició de la expresión.

Falla en la pensión Alhambra, de Granada, en 1919, con su hermana María del Carmen y la esposa de Vázquez Díaz.

En la propia libreta de sus preferencias, junto a estos poemas alhambrinos (y nos dice mucho de su gusto), estarán aquellas lecturas y notas que le impresionan. Así copiará los comentarios de Maurice Barrès sobre El Greco, o aquellos sobre marionetas, o las frases de Liszt, Andersen, Gorki, Saint-Saëns. Como está —¡ojo a su vocación colombina!— la inscripción del

nada estaba maravillosa» o «el cielo bajo es maravilloso» (se refiere a la visión del Albaicín desde la Alhambra, que semeja una constelación de luceros con las farolas de gas). Dirá «Granada la Bella», fechando sus cartas con el término ganivetiano. O cuando dice en enero de 1922 a Angel Barrios: «No hay duda de que usted necesita la Villa del Oso tanto como yo la Antequeruela Alta, donde me tiene a sus órdenes ante el panorama *más hermoso del mundo.*» Subraya estas palabras y añade : «Ya ve usted que estoy hecho todo un granadino...»

Efectivamente, Falla necesitaba ese retiro que representó Granada en su vida. Por segunda vez escribirá a Angel Barrios con sólo tres días de intervalo, esta vez el 7 de agosto del mismo año 1919.

«Mi querido amigo: Decididamente saldremos de Madrid mi hermana y yo en el correo del próximo miércoles, haciendo el viaje por Moreda y llegando a Granada, Dios mediante, el jueves a las tres de la tarde.

»Vienen con nosotros Vázquez Díaz (pintor muy notable, cuyo nombre le será conocido) y su señora y un niño de ambos; así es que le agradeceré a usted mucho haga el favor de retener en la pensión Alhambra, además de nuestras habitaciones, una más con dos camas para estos amigos.

»No sabe usted cuánto me alegro de realizar al fin este tan proyectado viaje, y de que pasemos juntos unos días reunidos en la maravillosa Granada...

»Estos amigos nuestros lo serán, muy pronto, también de usted. Son sumamente simpáticos. Váquez Díaz es andaluz y su señora, danesa, también muy artista, escultora de verdadero mérito.

»A nuestra salida de Madrid le enviaré a usted un telegrama para mayor seguridad. Ruégole salude en mi nombre a su señor padre, y usted reciba un fuerte abrazo de su muy sincero amigo.

»P.S. No necesitaré piano en la pensión.»

Sólo la posdata no sería verdad, porque días después habría de necesitarlo, y de aquella vieja casa de pianos de Manuel Villar del Zacatín habrían de subirle, y por el balcón nada menos, un Erard a su pequeño cuarto de la pensión Carmona.

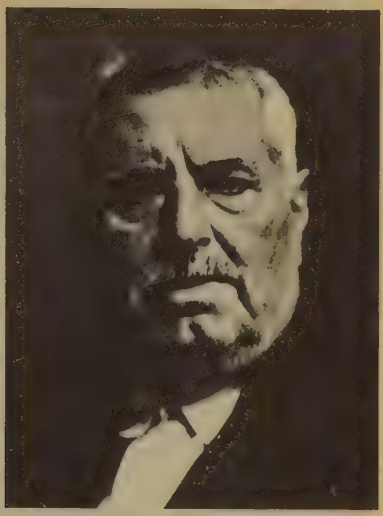
Exactamente a las tres de la tarde llegarían, con la precisión del músico, los viajeros. Angel Barrios les esperaba en la estación, y de allí, en un viejo coche de caballos, subirían a la Alhambra, y aquella misma tarde acompañaría a los viajeros en una primera vuelta por el palacio real, desde cuyos miradores contemplarían la puesta de sol, especie de rito granadino.

La ciudad que se encuentra Falla está a punto con la hora española del arte y la cultura. Unas generaciones de profesores y estudiantes están en plenitud de facultades y un grupo de artistas incipientes participan ya del movimiento de «vanguardia» en el arte y el espíritu. Será difícil encontrar en toda la geografía nacional una ciudad donde tan importante y singular se manifieste el resurgir literario y cultural del momento español. En realidad, y es sintomático, la iniciación de ese resurgir se había manifestado ya en los años de La Cuerda y la Cofradía del Avellano, aquella tertulia de los tiempos de Ganivet y de las *Cartas finlandesas* del pensador granadino, y que agrupaba la generación del 98 al pie del Generalife. Pero Ganivet muere justamente el año en que nace Federico García Lorca. Muere con el desastre que había previsto, y el sedimento de su paso por la ciudad será ese núcleo que a los veinte años de su muerte constituye la tertulia del Rinconcillo, de la que tan magistralmente nos hablará Mora Guarnido.

Granada es la ciudad menos frívola de Andalucía: eso lo ha comprendido Falla al primer golpe de vista, y también que es la del más hondo y más trágico andalucismo. Está muy lejos de la Andalucía litoral riente y desbordante. Granada es silencio, «agua oculta que llora», como ha dicho Machado, y eso sí le va bien al espíritu de este músico de Cádiz, tan ensimismado, tan sereno y tan lejos del bullir y del gesto.

Trae, sí, de sus lecturas, una Granada literaria que confronta, una Granada del último romanticismo, y cae nada menos que en esa calle Real donde ese romanticismo parece haber quedado retenido y balbuciente. Esa calle Real con sus tapias encaladas, sus huertos y sus patios de mirtos, arrayán y jazmines. Con esos cipreses del Partal o el Secano, esas fuentes del Convento de San Francisco, residencia entonces de pintores y lugar en que estuviera enterrada la reina Isabel. Y también esas viejas pensiones, con ese aire familiar, llenas de estrafalarios ingleses y solitarios huéspedes, que han ido surgiendo en los últimos años del siglo, para alojar en el propio corazón de la Alhambra a los viajeros atraídos por los *Cuentos* de Washington Irving y los viajeros románticos franceses e ingleses. Será esa perdida Alhambra de los atardeceres en los jardines lunares, en los patios en los que una guitarra, la de don Antonio, ponía una profunda emoción a la hora.

En esa calle Real vivía el «Polinario», aquel don Antonio Barrios, padre de Angel y centro de esa Alhambra de la que sería nombrado cónsul por el grupo; poseía una taberna, la del «Poli-



Antonio Barrios, el famoso «Polinario», fue una de las figuras más populares de la Granada del primer tercio de siglo. Era padre del músico Angel Barrios y gran amigo de Falla.

nario», especie de mesón o posada distinguida de huéspedes bohemios. Esa casa-taberna estaba edificada sobre unos baños moros —demolida luego por la fría arqueología—, tenía un amplio portón que daba al zaguán y al patio con su fuentecilla y su pilar. Don Antonio Barrios era dueño de la casa y de otras viejas casillas de esa calle, y era el cultivador del cante grande. Guitarrista excelente, *cantaor*, amigo y mesonero de los más ilustres pintores que caían por la Alhambra; entre los que por esos años se alojan en ella están Rusiñol, Zuloaga, Palmer, Sargent y Apperley. En esa misma taberna, y en tiempos de Glinka, el guitarrista granadino Francisco Rodríguez Murciano sería el que enseñaría al músico ruso los cantos y los acompañamientos de guitarra. En ella tiene, pues, cátedra este don Antonio Barrios, el «Polinario», viejo duro, simpático, artista y cónsul de la Alhambra, a quien Eugenio d'Ors dedicará luego un poema y a quien los pintores dejarán sus obras.

A ella acudía esa bohemia de viajeros y granadinos, esos tipos que Federico bautizaría con el nombre de Don Alhambro, especie de paseante maniático de los bosques y paseos, de los palacios, y contemplativo espectador de las puestas de sol.

Nada menos que en ese lugar y con esos amigos vino a caer Manuel de Falla cuando llegó a Granada el 12 de agosto de 1919. Son los residentes en esta calle Real de la Alhambra un tipo selecto de viajeros y familias que «vivían» realmente la Alhambra

Zaguán de la taberna del "Polinario" en la calle Real de la Alhambra.

solitaria de los atardeceres y las noches lunares e íntimas de los estanques mudos y las fuentes. Son un poco como la tradición romántica de aquel solitario americano, que viviría en las propias habitaciones que el emperador se había hecho construir en el palacio musulmán, sobre el patio de Lindaraja.

Federico García Lorca en 1918.

Cuando llega esta vez don Manuel a Granada, es ya una figura popular y, desde luego, conocida. Acudirán a él los granadinos más despiertos y en torno al músico se integrará la insólita generación de Federico García Lorca y la que le precede de aquella tertulia del Rinconcillo. Aquel Francisco Soriano Lapresa, cul-

tísimo profesor de filosofía, políglota, bibliómano, místico y ateo, sensual y primer esperpento orondo de un retablo increíble. Andrés Segovia, que ha comenzado su carrera deslumbrante; Manuel Angeles Ortiz, pintor y amigo de la infancia de Federico, colaborador luego del músico en *El retablo*; José Manuel Segura, catedrático y secretario más tarde de Falla, y cuyo retrato éste conservará siempre en su escritorio, desde su muerte; Melchor Fernández Almagro; Federico Olóriz, médico y catedrático; Ramón Pérez Roda, matemático, misántropo, filósofo, vecino de la Antequeruela; Hermenegildo Lanz, pintor y aguafuertista; Miguel Cerón, escritor, escultor melómano; José Navarro Pardo, inteligente profesor arabista; Francisco González Méndez; Rogelio Robles Pozo; Fernando Vilches; José Ruiz de Almodóvar, pintor y único retratista de Angel Ganivet; José María Rodríguez Acosta, pintor; Gabriel Morcillo, revelación nacional de una pintura cotizadísima ya; José Mora Guarnido; Antonio Gallego Burín; Alfonso García Valdecasas; Fernando de los Ríos, catedrático, intelectual del momento, de gran ascendiente en la vida universitaria; Emilio García Gómez, catedrático...

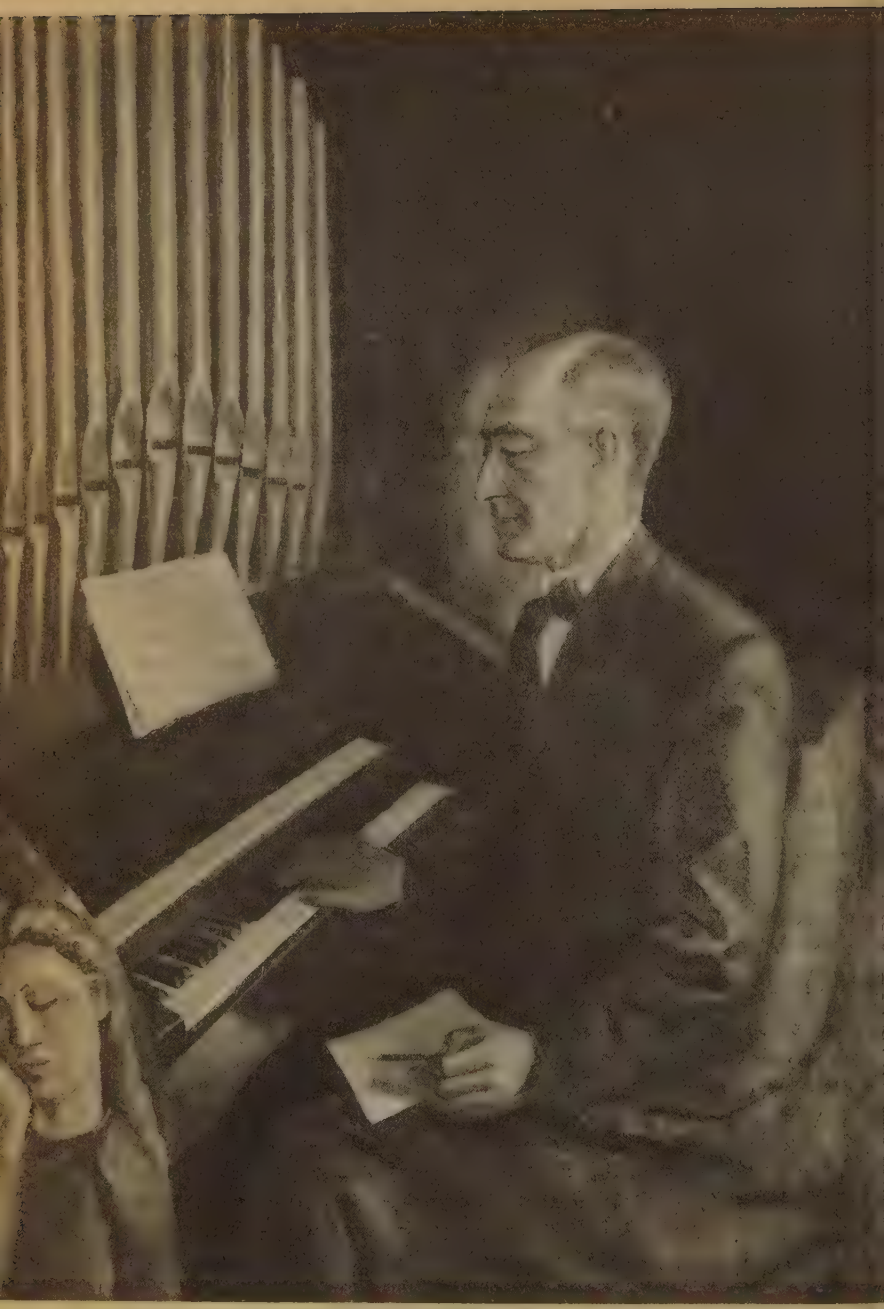
Esa es la Granada que se encuentra Falla, en plena juventud de una generación que sería importante años después, y en la que una inquietud creadora está latente. Falla tiene cuarenta y tres años; Federico, veintiuno; entre uno y otro se establecerán los dos polos de un movimiento estético que representará la más alta expresión artística del siglo XX español, las dos figuras más universales.

A poco de su instalación en la pensión Alhambra, el comienzo de un otoño precoz le obliga, por la orientación al norte de sus habitaciones, a un cambio de residencia. De la pensión Alhambra, también demolida, se traslada ese septiembre de 1919 a la pensión Carmona, una antigua villa convertida en hotel familiar, también en la calle Real, donde tiene ya un balcón sobre el paisaje de Sierra Nevada y los Jardines del Secano, junto a las torres románticas y los cipreses y alamedas del bosque. En esa pensión Carmona, y en aquel otoño, le conocerá Trend, crítico y musicólogo de *The Times,* quien nos hará esta deliciosa descripción de su primer encuentro con el músico y que publicará en su revista *Music and Letters*. «La primera vez que encontré a don Manuel de Falla —escribe en "Un cuadro para una España contemporánea"— fue una tarde tempestuosa de septiembre en "Villa Carmona", sobre la colina de la Alhambra. Se hacía notar la inicial sugestión del otoño. Las copas de los olmos del Duque de Wellington cabeceaban con el fuerte viento, y el granado bajo

el que comíamos dejaba caer granos sobre el mantel, con su piel deliciosa. Súbitamente descargó un aguacero y cada cual cogió su pan, su plato y su vaso, y corrió hacia la casa. Nunca he comprendido tan bien las posibilidades de una situación romántica como cuando pisé ligeramente sobre un membrillo podrido que yacía en el sendero del jardín. Don Manuel de Falla describió todo el episodio como una mezcla de *Les soirées dans Grénade* y *Jardins sous la pluie*, aunque el escenario, añadió, era mucho más español de lo que Debussy podía conocer, ya que su relación con Granada procedía de libros y postales que el señor Falla le había mostrado...»

En esta estupenda estampa de este fino inglés, que sería ya gran amigo del músico desde entonces, tan literaria y tan justa de los primeros días del músico en Granada, nos da el escritor el ambiente tan propicio que Falla buscaba y encontraría en la ciudad. Falla, que ha trabajado tan incómodamente en cuartos de hotel, habitaciones interiores, en la busca incesante de silencio y aislamiento, se encuentra ahora en esta pequeña habitación de «Villa Carmona», en la que su balcón se abre a los jardines serenos y silenciosos de una Alhambra entonces sin esa muchedumbre, «municipal y espesa» de Rubén, de que poblará luego el turismo el monumento. Allí, casi a la mano, las fuentes y los arrayanes, los ruiseñores y los mirtos, no los literarios de ese Alcázar de Villaespesa, sino los reales inmediatos, de una Granada verdadera y prodigiosa.

Durante estos días en la ciudad acompañado de Vázquez Díaz, éste le hará el primer dibujo que fecha ese año, y apadrinará a una hija de Angel Barrios. Cuando al fin comienza el invierno, los hermanos Falla dejarán Granada para regresar a Madrid, donde está preparando la edición de *El sombrero*. Volverá a París y hasta el año siguiente, en agosto nuevamente, no terminará el embalaje de los libros y partituras que tenía en Francia y que envía a Granada, adonde llega el 13 de septiembre a la misma pensión del año anterior, en la que permanece hasta enero del siguiente. Ya ha decidido instalarse en Granada y será a Angel Barrios a quien encargará que le gestione alguna casa «... con pequeño jardín y buenas vistas. Sitio: Alhambra, Generalife, Carrera del Darro, Albaicín o Vistillas...». Días después llega a Granada y Barrios le ofrece una pequeña casita, la número 45, en la que se instala Falla en 1921 y donde Trend, que volverá ya todos los veranos junto al músico, nos lo describirá así: «Una tarde el señor Falla me llevó a su casa junto a la Alhambra. En el patio, el pilar había sido ahogado con una toalla, pero no silenciado to-



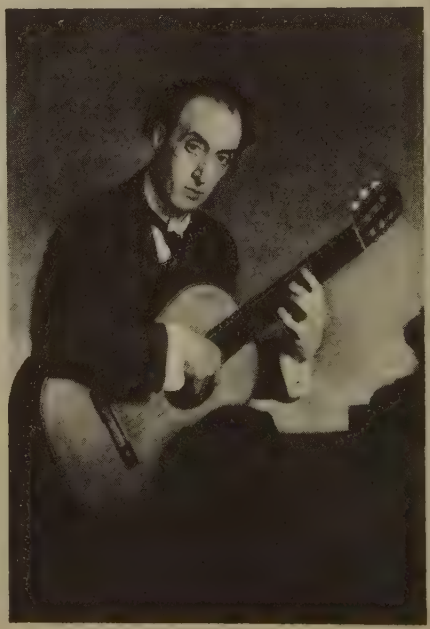
talmente; se oía un ligero murmullo de agua que corría a la alberca. Don Angel Barrios, que es compositor en parte de la encantadora ópera goyesca *El Avapiés*, estaba sentado, sin cuello y con toda comodidad, con la guitarra sobre las rodillas. La había afinado de modo que, en cierta extraña manera, armonizaba con el agua que corría, y estaba improvisando con sorprendente inventiva y variedad. Después se nos unió su padre, y el señor Falla le preguntó si podía recordar cantes antiguos. El viejo señor se sentó allí con los ojos semicerrados, con la guitarra en un constante acompañamiento. De vez en cuando levantaba su voz y cantaba una de esas raras y fluctuantes melodías del cante flamenco, con sus extraños ritmos y variaciones características de Andalucía, mientras el señor Barrios acompañaba, a veces rascando cuerdas solas, a veces produciendo una especie de "melodrama" instrumental, tocando otras un contrapunto, tratando luego el canto como un recitativo y punteándolo con cuerdas *staccato*. El señor Falla apuntó las que le agradaron, o las que era posible transcribir, pues uno de los mejores estaba lleno de terceras y sextas neutrales, intervalos desconocidos e inexpresables en música moderna.» Es interesante esta descripción del ambiente de Falla y su amistad con la familia Barrios y el viejo «Polinario», cónsul honorario de la Alhambra.

◀ *Retrato de Manuel de Falla, por Daniel Vázquez Díaz. Teatro Real, Madrid. El maestro sostiene en la mano la partitura de* El sombrero de tres picos.

7. Transformación estética y vital

Instalado ya en Granada, Falla da comienzo a la obra que trae por encargo de París. Una obra corta para teatro de muñecos, que la princesa de Polignac le ha hecho para sus representaciones en su palacio, donde reúne al mundo artístico y cultural de Francia. Trae igualmente el propósito de una obra homenaje a su amigo y admirado músico Debussy, muerto en 1918; su antiguo proyecto de *La muerte de Carmen*, una especie de ópera homenaje a Bizet, en un acto, para la que incluso tiene ya la autorización de la viuda de éste, y una pieza para guitarra que le tiene ya ofrecida a su amigo el gran guitarrista Miguel Llovet.

La princesa de Polignac, para quien Falla compuso El retablo de maese Pedro.



Miguel Llovet, guitarrista y amigo de Falla para el cual escribió su Homenaje a Debussy.

Foto de Enrique Fernández Arbós dedicada a Falla en 1920: «A mi queridísimo amigo Falla, con el fiel afecto y entusiástica admiración de su amigo y compañero.»

Cuando Prunières, director de la *Revue Musicale*, le escribe pidiéndole un artículo para el número *Homenaje a Debussy*, Falla, que se resiste a hacer crítica musical, se excusará ofreciéndole en cambio otro tipo de colaboración. Luego, retrasada la publicación del número, hará los dos trabajos: el artículo y el *Homenaje*, en forma de una pieza para guitarra, con lo que escribirá a Llovet anunciándole el cumplimiento de su deseo.

Es ésta la primera obra granadina de Falla en esta última etapa de su producción, que inicia ese año de 1920. Es una obra poco conocida, y que luego transcribirá para orquesta para incluirla en la serie de *Homenajes*, junto al de Arbós, Dukas y Pedrell. Acaso sus dificultades técnicas, su carácter intimista y su carencia de aparato sonoro la han hecho poco prodigada por los

guitarristas. Es un auténtico *Homenaje a Granada*, más que del propio autor a Debussy, expresado en las sutiles evocaciones a la *Soirée dans Grénade* y a la *Puerta del Vino* en un lenguaje profundo de íntima nostalgia del paisaje. En el artículo que publica en el mismo número de la *Revue,* Falla destaca la «fuerza de evocación de la *Soirée*..., que nos hace el efecto de imágenes reflejadas al claro de luna sobre el agua limpia de las albercas que llenan la Alhambra»... o «la hora calma y luminosa de la siesta en Granada». Y dice finalmente que «... si Claude Debussy se ha servido de España como base de una de las facetas más bellas de su obra, ha pagado tan generosamente que España es ahora la deudora». Esa será la deuda a que Falla corresponde en su pieza. Verdaderamente es Debussy el músico que más obra española ha dejado. Anotemos algunas de las obras españolas del gran músico francés: los tiempos del *Cuarteto, Fantoches, Mandoline, Danza profana, Par les rues et les chemins, Parfums de la nuit, Iberia, Sérénade interrompue, Habanera*, y con ellas, citadas por Falla, añadamos *Lindaraja* (1901), *Soirée dans Grénade* (1903), *Jardins sous la pluie* (1903), *Reflejos en el agua* y *Deux arabesques* (1888), *Blanco y negro* (tres piezas para dos pianos, 1915), *Clair de Lune* (1905) y la *Canción española* para dos voces, de 1880. Todo ello acredita un músico enamorado de Andalucía y Granada, esa Granada que Falla le había «sugerido» en parte. Bien merecía Debussy este homenaje que Falla le dedica ahora.

No cabe duda ya, ante esta obra, de que algo se está produciendo en su estética que determina una transformación, si no esencial, sí en la forma. Bien claramente ha dicho a uno de sus más íntimos amigos, a Manuel Angeles Ortiz, que el hombre no empieza a ver claro hasta los cuarenta años. Efectivamente, estos cuarenta años de Falla constituyen el momento de una plenitud artística absoluta, y los de llegada a un estadio sustancial en su vida. Serán los años de una paz interior más segura, de un descanso espiritual que no había tenido. Su mismo apartamiento en Granada, su desdén por la gloria y la serena renuncia a los beneficios económicos que ya su obra produce, su dignidad austera, su severidad de conciencia intransigente con la adulación y la vanidad, su vida interior intensísima y una luz íntima de la fe, su claridad mental, su fina ironía, nos dan un Falla granadino inconfundible.

Ahora su arte y su vida han logrado superar la crisis de una existencia difícil, la de la guerra y la de su familia; ha llegado a su madurez y disfruta ya de cierta holgura económica, justamen-

te la necesaria —Falla no deseó nunca más— para una vida sencilla y humilde.

En Granada Falla vive más cerca del pueblo, más intensamente la sencillez de la gente y sus problemas. Ya está don Manuel en una ciudad donde todos le conocen y estiman. Vecino de la familia del «burrero» de la Alhambra, de los guardas del recinto, de Elena la guardesa de la Torre de la Cautiva, de los Quero, familia de viejos guardas del Generalife, y sobre todo vecino del sabio arquitecto y amigo íntimo Leopoldo Torres Balbás, de Joaquín Torrente, el administrador de la Alhambra, barbudo paseante y cuidador del recinto, desde su torre de la Justicia, donde tenía su vivienda y su oficina. Vecino y amigo de Mrs. Scott, inglesa residente en la Alhambra, de los cónsules de Gran Bretaña, de Guillermo, Fernando, Maravillas y Clara, los cuatro hermanos de Alfonso Gamir, aristócrata y señor de «Villa Paulina», junto al Generalife, donde los caballos y los lebreles le daban ese aire inglés que tenía el jardín; amigo de Mrs. Temple, la dueña del carmen «La Cañada», prodigiosa finca de inmenso paisaje; de Ramón Pérez Roda, misántropo matemático paseante de la Alhambra, que tenía un carmen en la Antequeruela Alta, el de Santa Rita, que pronto ocuparía, junto con él, el músico.

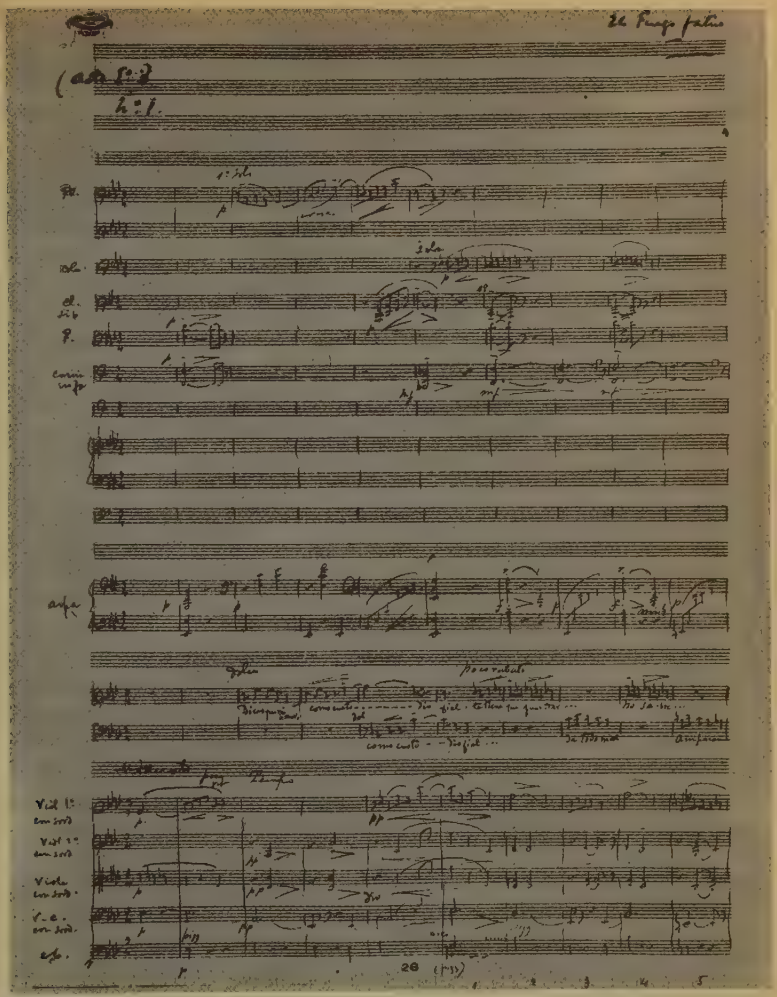
Aquella Alhambra junto a la Colina de los Ingleses, junto al vivero y junto a las familias que en ella tenían sus cármenes y sus viviendas, era una Alhambra de un último romanticismo que Falla aún alcanzará a ver. Con sus tertulias y horas de los tés en Buena Vista, la casa de los cónsules ingleses, en «Villa Paulina», en casa de Torres Balbás, el finisímo espíritu y culto conservador del monumento. Todo ello conquistan los hermanos Falla desde su aparición en Granada, el cariño y la estimación de una ciudad y una generación granadina importante.

La influencia de ese paisaje, de ese vivir más sosegado, íntimo y sereno habrá de dejarse sentir en su estética. Ahora su arte habrá de superar esta crisis espiritual y esta esencialización de las cosas que tiene la ciudad en que ha decidido vivir y morir. Habrá una especie de juicio severo de sí mismo, un auto de fe íntimo, en virtud del cual el análisis sistemático habría de ser severo sobre todo consigo mismo. Los malos intérpretes de sus obras, el comercialismo musical, la desviación hacia la baja calidad de montajes y escenificaciones le agobian y comienza a temer por esa desviación que puede sufrir su obra hacia la chabacanería. Algo así hubo de ocurrirle a Federico con su *Romancero*. De él, como de la obra «gitana» de Falla, los malos poetas, los mediocres, harán banquete de hambrones. Por ello tanto Fe-

derico como Falla huirán cerrando la etapa de lo folclórico andaluz, no renunciando al mismo, sino en un proceso interior y exquisito de síntesis, de esencias puras, renunciando al fácil e inagotable mundo que habían creado.

La obra de Falla *El fuego fatuo* es lo que yo llamaría un trabajo perdido. Culpa es del propio músico. La verdad es que Falla fue hasta ahora poco escrupuloso con el libreto que había de escoger para sus creaciones, que no tuvo libretistas de su categoría a la mano. Llegó tarde a su vida García Lorca, único por sus cualidades geniales y dramáticas que pudo juntar las dos mentes, poética y musical, más claras de la geografía de su tiempo. De esa baja calidad adolecerán sus obras anteriores, las que, salvo *El sombrero,* no tendrán apoyo literario suficiente. De ahí la casi incapacidad de representación de *La vida breve* y la innecesaria literatura de *El amor brujo*. Algo así le ocurrirá ahora con *El fuego fatuo*. Recientemente, en la instalación de la casa de Manuel de Falla, en los cajones que durante veinte años permanecieron cerrados en Granada, apareció esta obra de libreto absolutamente irrepresentable por su ñoñería y falsedad, su mascarada, en fin. La había compuesto Falla en los años de la guerra y quería con ella hacer una especie de homenaje a Chopin, en la inmensa cantera melódica que el músico polaco posee. Falla, profundo admirador del músico eslavo, quiso hacer, y lo hizo, una ópera en tres actos sobre un texto de Martínez Sierra, quien hace el libreto pensando en lo comercial del nombre de Falla. Sin embargo, los intentos que hizo incomprensiblemente Falla de estrenarla fracasaron, siendo rechazada por la propia Aga Lahowska y por Carré, director de la Opera Cómica de París. A la vista hoy de su libreto, se nos hace claro el fracaso y claro también el candor del músico. Sin embargo, la música es deliciosa y su calidad bien merece una versión para concierto o un arreglo con nuevo libreto de un poeta de la categoría de Rafael Alberti. Falla se negó a la edición, pero la conservó, lo que indica que sentía cierto aprecio por su contenido musical. Sin embargo, este «enterramiento» de la obra por su autor en el último rincón de su biblioteca demuestra claramente que no se sentía nada satisfecho de ella.

Muy diferente es el caso de *El retablo de maese Pedro*. La princesa de Polignac, esposa del príncipe Edmundo, era una norteamericana de la familia Singer, que al quedar viuda heredó una inmensa fortuna. Poseía en Europa diversos palacios, y en el de París, donde más frecuentemente residía, sito en el número 43 de la avenida de Henri Martin, celebraba reuniones frecuentes a



Partitura original de El fuego fatuo, *obra en la que Falla nunca volvió a trabajar.*

las que eran invitadas las figuras más relevantes del mundo de la política, la aristocracia y el arte. En una de esas reuniones musicales conoció a Falla, que asistió acompañado de Ricardo Viñes. El marido era un buen aficionado a la música, buen pianista y mediano compositor de piezas cortas. Sus salones fueron, desde el comienzo del siglo, acaso los más importantes de París. Se daban conciertos, se hacía teatro, se daban recitales y lecturas.

De su palacio romano conservaba un pequeño teatro de guiñol en el que marionetistas italianos habían actuado en veladas sociales. Para una de estas representaciones que deseaba montar solicitó de Falla una obra corta, y simultáneamente de Igor Stravinski y Eric Satie. De estos encargos nacerán tres obras importantes: de Stravinski, *Renard*; de Satie, *Sócrates*, y de Falla, *El retablo de maese Pedro*.

Aborda Falla el trabajo de *El retablo* justamente en el momento de la *Fantasía bética* y después del fracaso de *El fuego fatuo*, es decir, entre los años 1919 y 1922. Para el libreto escoge nada menos que a Cervantes, y le viene como anillo al dedo el episodio de los capítulos XXV y XXVI del *Quijote*, mediante arreglos al texto, sin añadidura alguna, que él mismo hace. Fernando de los Ríos, catedrático de la Universidad de Granada, le ayuda en la elección. Así se encuentra Falla ante su obra más trabada y densa.

Pero, como toda su vida, esta obra es consecuente con su momento estético. Su profundo sentido nacional, su conciencia de que el arte ha de servir a más altos fines que los de puro deleite, le venían haciendo investigar desde hacía tiempo, y con mayor insistencia en estos años, no sólo en la música primitiva sino en los instrumentos elementales. Hay en él, a fuerza de un claro instinto de belleza, una singular vocación hacia la música primitiva de nuestro cancionero. La primera idea de *El retablo* procede de esos estudios de la música española de los siglos XV y XVI. Ha estudiado el *Cancionero* de Palacio, el de la Biblioteca Colombina y los tomos antiguos y castellanos de la Biblioteca de Medinaceli; los vihuelistas y la *Instrucción de Música* de Gaspar Sanz; los estudios de Pedrell y el *De Libri Septem Salmantico* de 1575. Ha estudiado y recuerda aquella conferencia de Cecilio Roda sobre los instrumentos músicos, las danzas y las canciones del *Quijote*, y, sobre todo, ha abrigado siempre el deseo, especialmente en ocasión del centenario de Miguel de Cervantes, de escribir una obra en homenaje al gran escritor, idea que procedía del año 1916.

Coincide, pues, su momento estético con su encargo, y ve en él el medio de expresión apropiado a su idea de hacer una música más nacional, menos localista, aunque sin apartarse nada de la línea popular. Se interesará ahora no sólo por lo puramente folclórico, sino por la expresión popular de más profundo sentido, incluso fuera de lo estrictamente musical de la expresión. Serán ahora los pregones callejeros, los vendedores de las calles, el pregón de los *Crímenes de Cuenca*, los cantos granadi-

nos, las cantinelas de los oficios, las leyendas de Andalucía y Castilla cantadas en romances viejos deformados, los «sacamuelas» vendedores de baratijas, las ferias y las escenificaciones rurales de *Moros y cristianos* de los pueblos de la Alpujarra granadina. La voz, en fin, del pueblo español.

No es Falla, en este momento de su producción, hombre de resoluciones rápidas ni medidas audaces. La aparente sencillez y espontaneidad no es otra cosa, como en Juan Ramón, que el producto de una lenta elaboración y método. Por ello cuando comienza *El retablo* su primer propósito estará orientado hacia la información de las fuentes históricas, no sólo musicales, sino de ambiente. Igual que al comenzar *La Atlántida*, comenzará por estudiar la lengua catalana en aquella Gramática de Pompeu Fabra.

Ahí están las notas en cuantos libros de su biblioteca tratan de la indumentaria y costumbres medievales, esos romanceros moriscos, y los de romances fronterizos en los que subraya no sólo las indumentarias para sus muñecos, sino aquellos estribillos que pueden tener un ritmo musical, que lo tuvieron acaso. Ahí sus estudios sobre instrumentos primitivos, la espineta, el laúd, la vihuela...

Su interés por la picaresca, por el estilo romancesco de Valle-Inclán en sus obras, su cuidadosa anotación al texto cervantino, seco, estricto, desnudo, sin concesiones, en el que el lirismo aparece velado, sutilísimo y profundo. En la música, igual. La atempera al estilo del texto. Ha llegado a la más pura perfección técnica; ahora falta desposeerse de lo añadido a su arte, su propia brillantez colorista, «sin una nota de más ni una de menos», como él diría de *Las Siete Palabras* de su infancia en Cádiz. La estricta emoción estética. En *El retablo* da entrada una vez más, como hará Federico luego en su teatro, a la voz pura del pueblo sin añadir ni quitar. Utiliza los elementos sonoros inmediatos, la campana de San Cecilio, su parroquia; los pregones de los vendedores en la puerta misma de su carmen, los cantos de los mendigos, los trashumantes en sus cantilenas. Igual que Federico, que por esos años de la Vega de Zujaira, donde fecha sus primeras canciones, ilustra sus representaciones a los labradores y las criadas de su padre, con aquellos gori-gori de los entierros de los escarabajos, los teatritos de guiñol.

En realidad, *El retablo* es un trabajo de síntesis, de humildad estética, sacrificando la brillantez de una inspiración fecunda. No se aleja de su línea popular, simplemente cambia de signo. Hay un claro propósito de abandonar lo externo andaluz para adentrarse en lo profundo español de Andalucía, de Castilla. As-

ciende hacia metas sonoras que se ha impuesto en un proceso de autodepuración estilística, que está en el ambiente. No olvidemos que hay ya cierta reacción incipiente antidebussyana, antiimpresionista; que Stravinski está escribiendo *Las bodas*, que Schönberg —en otro campo, claro— ha escrito ya su *Pierrot lunaire* y que está en sus *Variaciones a un recitativo para órgano*, que estamos próximos a la *Sinfonía de los salmos*, a *La Atlántida*.

Por ello, *El retablo*, que tiene otras metas, nos presenta ya un Falla atento a la expresión del vivir español y a la hora musical que va a sonar de inmediato. Fue ésta su primera obra granadina, y en ella, como en la *Reconquista*, están presentes todos los lugares de España. Antes de terminar la obra ya ha llamado don Manuel a Manuel Angeles Ortiz y le ha llevado a la Sala de los Reyes de la Alhambra, donde están las pinturas medievales que deberán ser el modelo de la representación. Recortan juntos muñecos de cartón que articulan y mueven, y que aún conserva el pintor. Ante estas pinturas, Falla imagina con Ortiz y Lanz la escenografía, con esa brillantez y belleza de estas pinturas tantos años atribuidas a pintores italianos del Medievo traídos a la corte granadina para ello. Jesús Bermúdez ha demostrado que son obras de pintores musulmanes que utilizan las técnicas de los miniados de los viejos códices hispanomusulmanes. Justifica, pues, esta elección la propia línea estética del primitivismo musical que Falla sigue.

En ese año de 1920 Falla se ha instalado ya en el número 43 de la calle Real de la Alhambra, en el pequeño carmen de Santa Engracia —ya demolido por el Patronato del Monumento— y tiene de vecino y casero a Angel Barrios y a su padre, el «Polinario», figura deslumbrante de la Granada de comienzo de siglo. Es en esta casita donde le conocerán los viajeros, y de la que Salazar nos dará esta estampa. Pasado el arco de la Puerta de la Justicia —después de ascender por jardines admirables—, el gracioso equilibrio de la Puerta del Vino solicita el recuerdo emocionado del *Preludio* en que el genio francés lo cantó entreviéndolo a través de su fantasía. Un poco más lejos, al final de la breve calle de cármenes agrupados en lo alto de la Alhambra, está el retiro campesino de Manuel de Falla: una puerta azul, ventanas azules, en medio de la blancura de la cal. Dentro, una simplicidad rústica cuya desnuda armonía denota una selección refinada, en la que, a más del criterio propio del inquilino, parece haberse escuchado algún consejo de Ignacio Zuloaga: tal, acaso, el zócalo de esparto sujeto con viejos clavos, sobre el que destaca el azul intenso del moblaje.

El sol, a través de las listadas telas de Coín, pone un resplandor naranja en el ambiente; en algún rincón brilla el flanco de un jarro de loza antigua. Membrillos y granados en fruto casi ocultan la lejana silueta de la sierra, y a través de alguna maraña de jazmines pueden entreverse los cipreses del Generalife. Bajo lo tupido de la parra, el espeso calor de octubre se hace soportable; cerca, el canto de una fuente es el obligado complemento del cuadro. ¡Algo de literatura, ¿eh?, maestro! Falla sonríe, entornando los ojos.

Durante ese año hará viajes relacionados con *El sombrero,* que sigue una trayectoria de éxitos desde su estreno en Londres. Diaghilev le escribe y le da noticias de ello. Sin embargo, Falla está de lleno en el trabajo de *El retablo,* que entusiasma a Lorca y sus amigos granadinos. Decide cambiar de casa, encuentra al fin un carmencito en la Antequeruela Alta, mejor orientado ya, sobre todo para residencia de invierno, hacia mediodía, y ante «el paisaje más maravilloso del mundo», que ha dicho.

Sus propios amigos —Federico, Miguel Cerón, Manuel Angeles, Pérez Roda, Torres Balbás— le hacen la mudanza, de un lado a otro de la Alhambra. Aquellos paseos a través del bosque con los libros de Falla, los cuadros, los viejos grabados franceses de toros y los innumerables objetos de su casa, fue como una página de su historia granadina y un exponente de lo que ya era el músico en Granada.

Aquellas tardes del «Polinario», cuando Angel Barrios o su padre acompañaban a la guitarra los cantes gitanos, o cuando aquellas gitanas en las noches de luna, bailando junto a las bailarinas del ballet de Diaghilev, descalzas, improvisaban bailes gitanos y Thamara Karsavina se arrodillaba junto a la fuente del patio, y hundiendo en ella las manos decía: «Quiero tener entre mis manos el corazón de esta fuente, para transportar sus latidos a mis danzas...»; aquel vivir en el trance poético del que ya Federico había contagiado al grupo, aquellos días, en fin, Falla los recordará luego como la época más feliz de su existencia. La nueva y definitiva residencia de Falla será ese carmen del Ave María, en el número 11 de la cuesta de la Antequeruela Alta.

El lugar está situado en la vertiente de mediodía de la Colina de la Alhambra. Es una cuestecita que antiguamente ascendía hacia el antiguo Convento de los Mártires, residencia de San Juan de la Cruz en el viejo convento carmelita. Es este barrio de la Antequeruela o Caidero un antiguo barrio morisco, que la tradición dice que tomó su nombre por haber sido refugio improvisado de los moros que, huidos de la conquista de Antequera por

Para Manolo Ortiz,
muy afectuosamente
19.7.22 Manuel de Falla

Dedicatoria de Falla a Manuel Angeles Ortiz en un folleto trilingüe editado en Londres.

MANUEL DE FALLA.

(Sin mi responsabilidad
por lo que digan)

los ejércitos cristianos, se acogieron a la capital del reino. Tiene cierto aire entre popular y aristocrático, y está integrado por pequeñas casitas, cármenes diminutos como el de Falla, y lujosas fincas como la de «Los Mártires», propiedad en aquellos años de M. Mesmans, un extraño anticuario belga afincado en Granada. Entre estas familias, las artesanas y las aristocráticas, adquieren los hermanos Falla un inmediato ascendiente y estima. La bondad, sencillez y distinción de los nuevos vecinos le harán pronto una figura popular y querida.

Desde entonces, este carmencito soleado y tranquilo se llamará «el de don Manuel». La cuesta empinada y luminosa, con sus tapias encaladas y sus ramas de almendro, de magnolios, de

Archivo Manuel de Falla

Wanda Landowska visita a Falla en su carmen granadino.

mirtos y acantos, que se vierten desde los jardines del músico, con sus muros bordeados de rosales, yedras y acantos, tiene un recogido encanto de apartamiento y soledad.

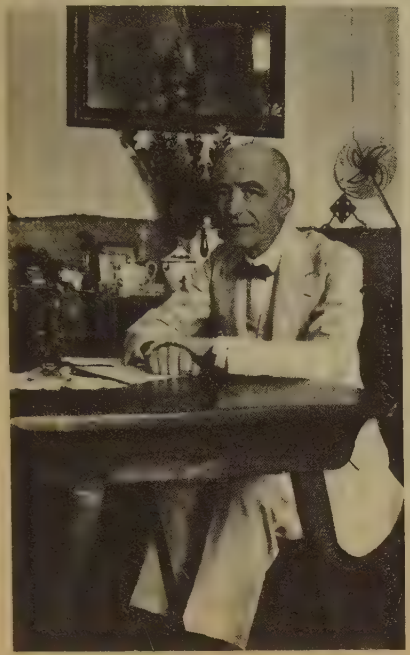
Desde tiempos de moros, esta cuestecita fue lugar de emplazamiento de labores de artesanía. Justamente la casa donde vivió Falla, la número 11, fue hasta fin de siglo viejo telar de sedas y labores de artesanía granadina. Vivió en ella una familia, los Moras, que confeccionaron cintas y encajes de seda. Tuvo su historia novelesca, ya que el hijo de una familia anterior, los Abril, que mató al padre, fue allí apresado en una vieja cueva de la casa.

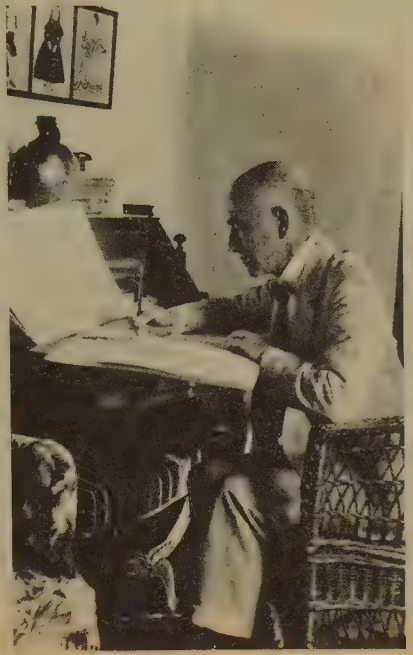
Desde el jardín, desde los balcones de Falla, desde su pequeño estudio, se contempla ese hermoso paisaje de que siempre hablaría. Hacia levante, la Sierra Nevada, ingente mole blanca, ante la que tantas veces he contemplado al músico cuando, absorto en sus paseos, se llevaba la mano al sombrero para descubrirse, como él explicaba luego, ante la sensación de «divinidad» que había en su inmutable belleza. Frente al balcón, la ciudad, y a lo lejos, la Vega, esa Vega que Albéniz ha dedicado al pequeño *espagnol tout noir* de los años de París, una inmensa llanura verde cruzada por el río, el Genil, que se pierde por el poniente bajo los montes de la sierra Elvira.

Al pie del carmen, la vieja torre de la iglesia de San Cecilio, su parroquia ya, y en cuya torre mudéjar unas pinturas desvaídas del siglo XVIII le dan un viejo aire de candor, y cuya vieja campana dice la tradición que llegó a la ciudad con el santo varón apostólico. Vieja campana a la que Falla tenía un especial afecto por su tono suave, atemperado a la hora del Angelus, que todas las tardes le avisaba la hora del crepúsculo y la oración.

Detrás del carmen de don Manuel está el de Matamoros, un viejo carmen luego pensión; junto a él, el del Gran Capitán y el de Santa Rita, donde vivía su amigo Pérez Roda, y finalmente, coronando la colina, el de los Mártires, hermoso recinto donde estuvo emplazado el antiguo convento carmelita. En él está el acueducto donde dice la leyenda, y pudo ser cierto, que trabajó de albañil el santo y poeta carmelita, y el cedro, hermoso ejemplar que también es llamado de San Juan de la Cruz por haber sido plantado por el santo. Bien pudo ser cierto, ya que el santo estuvo de prior de este convento durante los años de 1583 a 1585, justamente los del *Cántico espiritual*. Todo ello le da una especial belleza al lugar junto al que vivió don Manuel; pero lo cierto es que nada de ello determinó su decisión de traslado, ya que su primera residencia junto al «Polinario» era definitiva, y

Tres instantáneas de Manuel de Falla en su casa de Granada, realizadas por su amigo Robles Pozo.





sólo alterable por lo delicado de sus bronquios y la acentuada humedad de la estación invernal. Ciertamente es la Antequeruela el lugar mejor conjugado con el sentir del músico, que dejaría allí su huella definitiva.

El carmen es un lugar pequeño, con un acceso al jardín situado junto a la vivienda, entre un pequeño patio cubierto por una vieja parra, que da acceso a la casa y al propio jardín, donde se contempla una pequeña fuente morisca y un pilón de arcilla, unos laureles, dos cedros y algunos árboles frutales. Una parata alta, a la que se asciende por una escalera, tiene un viejo pilar y unos cipreses. Sobre la tapia, un viejo almendro y unos magnolios que dan sombra al pequeño jardín sobre la Vega.

Una escalera exterior da acceso, desde el patio, a los dormitorios y el estudio, una pequeña habitación con un balcón sobre el paisaje. Abajo, un pequeño comedor y un vestíbulo con la cocina. Sus muebles, humildes, de una sencilla elegancia y una mezcla deliciosa y sin prejuicio alguno de estilos ni colocación. Su pequeño *bureau*, su piano Pleyel, aquel que la casa enviara en depósito y para uso del músico en esa afinación aterciopelada y con un tercer pedal de sordina fija.

García Gómez nos describe así la casa de Falla: «He terminado la tarde en casa de don Manuel de Falla, que, como usted sabe, recibe muy tarde. He entrado, como siempre, con emoción en aquella preciosa salita. María del Carmen y don Manuel, tan finos; a él le encuentro más aprensivo que de costumbre. Anda obsesionado por no sé qué ruidos próximos que no le dejan trabajar a gusto. Estaban los habituales. A última hora ha entrado una señora argelina muy aparatosa, que le ha propuesto, en nombre de una sociedad de conciertos, una *tournée* por el Africa del Norte, y le ha ofrecido "llevarle en automóvil por el oasis del Sur". Al despedirse ha hecho ademán de besarle. ¡Figúrese usted a don Manuel defendiéndose! Todo el mundo que no le conoce tiene una idea equivocada de él; pero en cuanto se le trata se ve que no puede ser más que así. He salido con Emilia Llanos, a la que cada vez quiero más. No he conocido mujer más simpática, más divertida y más amiga de sus amigos.

»Asomaos conmigo —dice García Gómez completando la estampa— a aquel carmen suyo de la Antequeruela de Granada, su último aposento en España antes del viaje. Se recata tímido en una rinconada, pero se abre a la verbena de luces de la Vega. Es una casa de muñecas. A la izquierda del patizuelo de ingreso, el diminuto jardín en paratas, adornado con las macetas que cuida con primor María del Carmen, la hermana del maestro. A la

Patio del carmen de Ave María, la residencia definitiva de Falla en Granada.

derecha se abre una salita baja, decorada con espartos populares y hierros gitanos. Una virgen de Murillo sonríe a la pintura modernísima que tiene enfrente. Todo está áspero de puro limpio. (Arriba, igual el piano perfecto, el gramófono impecable, los libros pulquérrimos.) En torno a la mesa camilla se agrupan unas sillas de anea donde unos cuantos amigos locales departen con Falla. Un gato de María del Carmen ronronea en un rincón. El maestro enciende un cigarro, tras reforzar la boquilla con una pellita de algodón, que empuja con un palillo de marfil. Cuenta las chupadas. Se habla de casi todo más que de música. El maestro pregunta y escucha, y cuando interviene sorprende cada vez por su exquisita cortesía.»

8. Hay que salvar el cante jondo

La Granada de 1922 era el símbolo de una Andalucía renaciente y fecunda. Un núcleo de artistas, un grupo de profesores jóvenes, unas tertulias literarias, la del Rinconcillo, la Oración de la Tarde, los Monstruos, mantienen viva la tradición literaria granadina. De aquella tertulia del Rinconcillo, de la que tan magistralmente nos habla José Mora Guarnido, son los más directos amigos de Falla, hombre que por su independencia no pertenece en realidad a ninguna específica. Fue en ese grupo granadino en el que Falla tendría la mejor acogida y sus mejores amigos. Como en una coincidencia lógica en los hombres que están más alerta, el grupo granadino representa, con Federico a la cabeza, la reacción frente al mal gusto provinciano y nacional que éste viene ridiculizando genialmente en sus teatritos. Una vuelta al interés por los temas populares, lo español auténtico, que es, en fin, lo que la generación del 98 ha puesto sobre el tapete.

En ese año de 1922 ya tiene Federico su *Libro de poemas*, esa especie de diario lírico que desde 1915, como jugando en la dulce campana de cristal de su existencia, ha ido hilvanando indolente y apasionado a la vez. Ya tiene el *Poema del cante jondo*, las *Primeras canciones* y el *Romancero gitano* está en su fragua.

Nada menos que esa Granada se encuentra el Falla que vive los éxitos recientes y mundiales de su última obra, *El sombrero de tres picos*. No era, pues, Falla en Granada un monolito de soledad, sino el eje automático de un núcleo en el que Federico era demasiado joven para ocuparlo, y que representaba el movimiento de vanguardia de un momento clave de la cultura española. De aquí que la idea del concurso de cante jondo fuera inmediatamente capitaneada por Falla, cuando Miguel Cerón le propone al músico su organización.

De aquellas tardes del «Polinario», de aquella especie de bohemia de intelectuales, en la que el espíritu infantil y contagiante de Federico consigue alterar la propia y serena gravedad de Fa-

lla, surgirá la idea del concurso en el deseo de salvar el tesoro de belleza escondido en el cante andaluz.

Hacen un manifiesto, se dirigen a sus amigos de fuera de Granada en una especie de carta colectiva y montan el movimiento más singular de su tiempo. El día 19 de febrero de 1922 Federico da una conferencia en el Centro Artístico sobre «La importancia histórico-artística del primitivo canto andaluz llamado Cante Jondo». Esta conferencia, ilustrada musicalmente por el *profesor por sus méritos*, el guitarrista don Manuel Jofré, no fue sólo el acontecimiento más extraño en un ambiente mojigato, sino el triunfo público --el primer triunfo público— de Federico. *El Defensor de Granada,* aquel diario de las *Cartas finlandesas* de Ganivet, dijo en las palabras de Lorca que reproduce: «El grupo de intelectuales y amigos entusiastas que patrocinan la idea del concurso no hace más que dar la voz de alerta. ¡Señores! ¡El alma música del pueblo está en peligro! El tesoro artístico de una raza va camino del olvido. Puede decirse que cada día que pasa cae una hoja del admirable árbol lírico andaluz; los viejos se llevan al sepulcro tesoros inapreciables de las pasadas generaciones y la avalancha grosera y estúpida de los *couplés* enturbia el delicioso ambiente popular de toda España... Ha llegado la hora, pues —continúa Federico—, en que las voces de músicos, poetas y artistas españoles se unan por instinto de conservación para exaltar las claras bellezas y sugestiones de este canto...»

Esta conferencia electrizante y vibrante entusiasmó hasta el delirio a los asistentes, y fue como un clamor en la ciudad, que, una vez más, tomó partido a favor y en contra. Las imágenes rutilantes, nuevas, audaces, inéditas del poeta cayeron en la poltrona literaria local como un disparate. El cronista oficial de la ciudad, don Francisco de Paula Valladar, dio su gritito en contra en la revista *Alhambra,* diciendo: «Soy entusiasta de la fiesta de los cantos populares granadinos, pero dejémonos de cante jondo. Corremos, no lo olvide el Centro, el peligro gravísimo de que una fiesta pueda convertirse en una españolada.» Miguel Cerón arremete contra este cronista, y Falla, en el número del 21 de marzo, escribe un artículo firmado en su defensa, en el que muestra no sólo su entusiasmo, su pasión, sino un estilo polémico desconocido en él, en la solicitud de la subvención municipal.

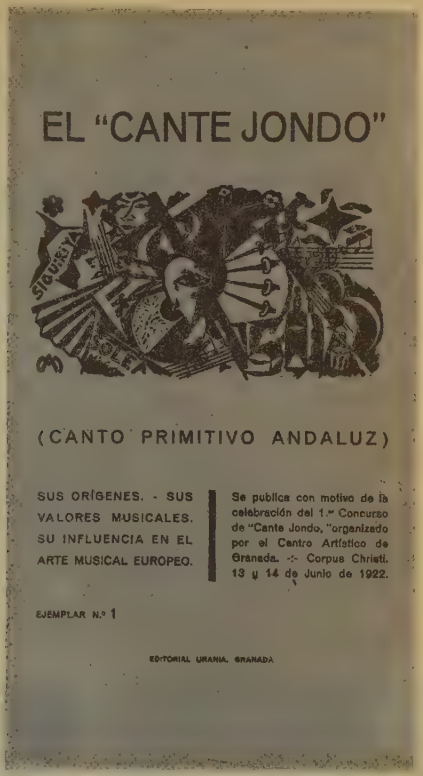
Envían la solicitud al Ayuntamiento y la firman nada menos que este grupo: por la Sociedad Nacional de Música, Miguel Salvador, su presidente, junto a Manuel de Falla, Joaquín Turina, Tomás Borrás, Fernando G. Vela, Oscar Esplá, Enrique Díez Canedo, Juan Ramón Jiménez, J. Gómez Ocerín, Alfonso Reyes,

Manuel de Falla, según una caricatura de Bagaría que se publicó en El Sol. *Al fondo, figuran Beethoven y Wagner.*

José María Rodríguez Acosta, José Ruiz de Almodóvar, Manuel Angeles Ortiz, Bartolomé Pérez Casas, Ramón Pérez de Ayala, Adolfo Salazar, Conrado del Campo, María Rodrigo, E. Fernández Arbós, Carlos Bosch, Pura Lago, Aga Lahowska, Federico García Lorca, Pablo Loyzaga, Fernando de los Ríos, H. Giner de los Ríos, Manuel Jofré, Enrique Sánchez Molina...

Los problemas de la organización y la polémica fueron más que locales, y toda la prensa nacional se ocupó en más o en menos; caricaturas en *El Sol* de Bagaría, crónicas para el extranjero y gran afluencia de artistas e intelectuales de toda España y del extranjero. Federico vive unos días de frenesí, y sus rutilantes imágenes poéticas se desbordan. «El cante jondo —dirá— se acerca al trino del pájaro, al canto del gallo, a las músicas naturales del bosque y la fuente» o «los verdaderos poemas del cante jondo están en sustancia sobre una veleta ideal que cambia de

Ejemplar número 1, perteneciente a Falla, del programa del concurso de cante jondo.


EL "CANTE JONDO"

(CANTO PRIMITIVO ANDALUZ)

SUS ORÍGENES. - SUS VALORES MUSICALES. SU INFLUENCIA EN EL ARTE MUSICAL EUROPEO.

Se publica con motivo de la celebración del 1.er Concurso de "Cante Jondo," organizado por el Centro Artístico de Granada. -:- Corpus Christi. 13 y 14 de Junio de 1922.

EJEMPLAR N.º 1

EDITORIAL URANIA. GRANADA

dirección con el aire del tiempo. Nacen porque sí, son un árbol más en el paisaje, una fuente más en la alameda». Aquellas preguntas polémicas de Falla, casi violentas, cuando dice: «Permítanme los señores de la minoría —se refiere a los concejales que se opusieron a la subvención— que les haga una simple pregunta: ¿Qué pensarían ustedes de quien se dirigiese al ministro de Instrucción Pública pidiéndole que suprimiera la partida especial consignada en el Presupuesto del Estado para la Conservación del Palacio de la Alhambra, por considerar este gasto como algo injustificado y superfluo?» Y sigue: «¿Han encontrado ustedes el calificativo que merecería quien tal cosa demandara? Bueno, pues de ese mismo modo calificamos nosotros al que se opone a que el Ayuntamiento de Granada preste ayuda al renacimiento y conservación del cante puro andaluz.»

He aquí un Falla inédito y apasionado, vehemente. Manuel

Angeles Ortiz hace el cartel, y una serie de actos públicos se siguen organizando. Entre ellos, un concierto en el hotel Alhambra Palace, por Andrés Segovia, en el que se estrena mundialmente el *Homenaje a Debussy*; una exposición de obras de Zuloaga en los Mártires, y como último acto de propaganda, una lectura por Antonio Gallego Burín del trabajo de Falla, y el *Poema del cante jondo* de Federico recitado por el poeta.

El Defensor de Granada, en su número del 8 de junio, resumió la reseña con estas palabras proféticas en verdad «... La tarde fue para Federico García Lorca... Granada cuenta con un poeta. Este chico, soñador y enamorado de lo bello y lo sublime, mañana será una gloria.»

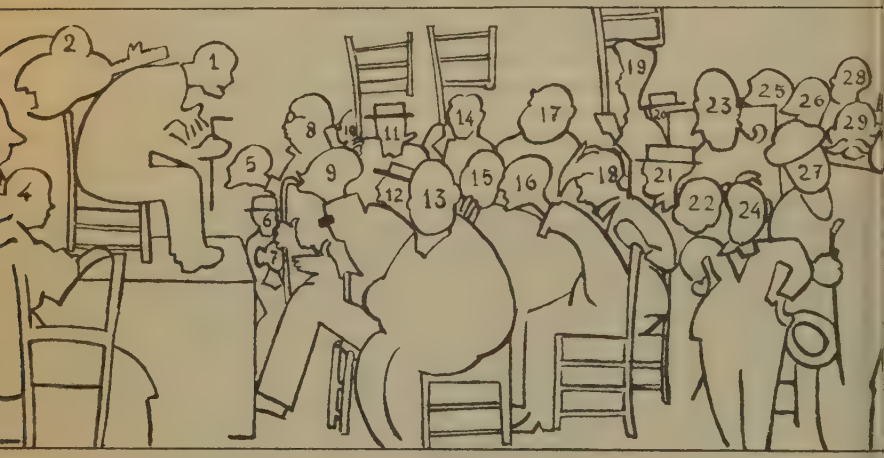
Tuvo enemigos el concurso, como aquel Joaquín Corrales Ruiz, un periodista que publicó en *La Opinión* un artículo titulado «Alma de esclavos», llamándole la «fiesta del jipío tabernario y del pingo en tablado canalla». A pesar de ello, la subvención llega y el concurso se celebra, no en la plaza de San Nicolás del Albaicín, sino en la de los Aljibes de la Alhambra, desaparecida explanada junto al mirador del Cubo de la muralla. De la importancia de este acontecimiento nos hablan los llegados al mismo:

Un aspecto del concurso de cante jondo celebrado en la Plaza de los Aljibes de Granada.

Ramón Gómez de la Serna, que hará la presentación; Kurt Schindler, director de la Schola Cantorum de Nueva York; Leig Henry, director de la revista musical de Londres *Fanfare;* Legendre, de la agencia Havas; Trend, del *Times* de Londres; los duques de Alba, Edgar Neville, Juan del Encina, Guy de Silva, Ramón Pérez de Ayala.

Fueron días de gran actividad y trabajo del músico, que tenía abandonada desde hacía un año su composición musical, como dice Maurice Legendre en *Le Correspondant;* y hay anécdotas interesantes, como aquella que cuenta Manuel Angeles Ortiz, de los días de preparación, cuando iban llegando los concursantes de los más extraños lugares de Andalucía. En la taberna del «Polinario», centro y lugar de las pruebas eliminatorias, se encontraban los organizadores, mientras los aspirantes a los premios iban cantando los cantes eliminatorios. Entre ellos, gente extraña y aldeana, se encontraba un viejo encanecido y moreno, rudo, de ojos claros y sombríos. Era el «Tenazas», viejo de setenta años y de nombre Diego Bermúdez. Usaba un sombrero cordobés que no se quitó de la cabeza, y asistía alejado, ajeno a las pruebas de otros *cantaores,* incluso el propio Chacón, el don Antonio famoso, que asistía de jurado junto a la Niña de los Peines. Aquel viejo, mudo, absorto, sin gesto alguno de aprobación ni desdén, asistía a todo inmutable. Súbitamente, sin invitación alguna, comenzó a cantar el «Tenazas» con una voz trágica, honda, dura, bronca. La sorpresa y el entusiasmo desde el primer momento fue delirante y violentas las expresiones entusiastas de Rusiñol, Federico, Falla, quienes desbordaron, incluso, como Rusiñol, la compostura. Aquel viejo era de Morón de la Frontera, y desde Puente Genil, donde vivía, había venido andando a Granada en varias jornadas, por las «trochas», como él decía. Había sido *cantaor* en su juventud, pero una puñalada en un pulmón le había alejado del cante. De él decía Falla que era un «arsenal de cante de verdad». Hizo que grabara unos discos que conservó en su casa de Granada.

Una estupenda estampa del Falla de esos días, activo, entusiasta, emprendedor y animoso, nos la da Legendre cuando le visita el día del concurso para solicitarle el reportaje para *Le Correspondant*. Dice: «El 13 de junio, hacia el mediodía, subía yo a la colina de la Alhambra y llamaba a la puerta del carmen donde habita Falla. Desde aquí, Antequeruela Alta, se domina la Vega de Granada, y parece que la luz desciende toda pura de las cumbres de Sierra Nevada, inunda el tapiz de un rico verde profundo que cubre la llanura y levanta con su ímpetu una bruma lige-



1. Diego Bermúdez, el *Tío Tenazas*.
2. Ramón Montoya Salazar.
3. Joaquín Cuadros.
4. Pastora Pavón, la *Niña de los Peines*.
5. Valentín Felip Durán.
6. El *Niño del Barbero*.
7. La *Niña de la Aguadera*.
8. A. Segovia.
9. José Ruiz Almodóvar.
10. José Sánchez Puertas.
11. Ruperto Martínez Rioboó.
12. Antonio López Sancho.
13. Ignacio Zuloaga.
14. José García Carrillo.
15. Fernando Vilchez.
16. Manuel de Falla.
17. Vicente León Callejas.
18. Federico García Lorca.
19. Hermenegildo Lanz.
20. José Martínez Rioboó.
21. Luis Rioboó.
22. Ramón Martínez Rioboó.
23. Santiago Rusiñol.
24. Antonio Ortega Molina.
25. José Carazo.
26. Rogelio Robles Pozo.
27. Francisco Vergara Cardona.
28. Fernando de los Ríos Urruti.
29. Santos Màrtínez.
30. Miguel Cerón Rubio.
31. Ramón Carazo.

Caricatura realizada por López Sancho de la noche del concurso de cante jondo.

ra, perdiéndose en el horizonte. Entreabriendo apenas la puerta, una criada me introduce en una estancia llena de sombra olorosa. En ella, poco a poco, mis ojos se fueron habituando y descubriendo en todos los rincones flores, que vertían en la intimidad de la casa toda la armonía de sus olores. A poco apareció el maestro en un rayo de luz.

»Falla es pequeño, de mediana estatura. En su rostro, enteramente afeitado, nada limita ni atenúa el brillo de sus dos grandes ojos profundos; una frente finamente modelada se eleva y continúa por encima de los ojos; por el rostro, líneas severas, rasgos regulares enérgicamente señalados, se pierden con frecuencia en una sonrisa llena de infinita bondad. Falla me invitó a subir a la sala, llena de luz, donde trabaja y me explicó lo que ha querido hacer.

»"La tradición popular se pierde en Andalucía. Era una pena irreparable, no sólo para Andalucía sino también para la música universal, pues los cantos populares andaluces, cuyo encanto conozco desde mi infancia, cuando en mi hogar de Cádiz una criada venida de la sierra me los cantaba, han hecho llegar hasta nosotros elementos musicales preciosos..."»

He aquí una estampa de primera mano del Falla del concurso la misma mañana de ese 13 de junio. Formarían el jurado Antonio Chacón, Antonio Ortega Molina, presidente del Centro Artístico, Antonio Gallego Burín, vicepresidente, Amalio Cuenca, el guitarrista, Gregorio Abril y José López Ruiz.

Los primeros premios fueron para el «Tenazas» y el niño Manuel Ortega, sobrino de los toreros «los Gallos» de Sevilla. De aquella velada, en la que una nube de verano aguó la fiesta, se conserva una preciosa caricatura de Antonio López Sancho, estupendo dibujante granadino y primer retratista de Lorca.

9. La Orquesta Bética

Terminado el concurso, Falla reemprende su trabajo de *El retablo* abandonado. *El retablo* y su montaje, dibujos y muñecos, le absorben todo el verano y otoño de ese año. En los primeros meses del siguiente, hará un nuevo viaje a París. Lleva *El retablo* terminado enteramente. El París que se encuentra es distinto del que dejara en 1914. Faltan ya demasiados amigos: en 1918 murió su gran ídolo Debussy, en 1916 Granados, en 1921 Saint-Saëns, y finalmente, en 1922, justamente el año del concurso, ha muerto su maestro Felipe Pedrell, con el que siempre mantuvo correspondencia. Ravel, solo, muy enfermo, le recibirá con la alegría del encuentro. Con la princesa se decide el estreno para el próximo verano y el montaje al gusto de Falla y la colaboración de sus amigos granadinos, entre ellos el pintor Manuel Angeles Ortiz y Lanz.

Cuando regresa a Granada, ya está Falla metido en otra aventura artística. La creación de la Orquesta Bética en Sevilla.

La creación por Manuel de Falla de esta agrupación musical fue una ilusionada aventura en la vida del músico. En Sevilla una vieja tradición de músicos, y la existencia de la Sociedad Sevillana de Conciertos, creó un sedimento musical instrumentista de primera calidad. Ello debió de impresionar a Falla cuando en la Semana Santa de 1921 asistió a la interpretación del *Miserere* de Eslava en la catedral, bajo la dirección del excelente músico y director don Eduardo Torres, maestro de capilla de la catedral hispalense.

Terminada la interpretación y los Oficios de Jueves Santo, Falla expresa al director su deseo de conocer al violoncelista de la orquesta, Segismundo Romero, joven músico granadino residente en Sevilla y miembro de la orquesta. «Tengo el gusto de estrechar la mano —le dice Falla— al violoncelista de Andalucía.» Con estas palabras Falla sella una amistad sin reservas y gana para siempre el corazón y la lealtad de Segismundo, que desde ese día ajustaría el reloj de su existencia a la amistad y al servicio de su amigo.

Sería injusto, y faltaríamos a la verdad histórica, no destacar con todos los honores la calidad artística, humana y afectiva que esta figura musical posee, y cometeríamos un pecado grave de omisión, desgraciadamente por otros reiterado, si no señaláramos la importancia que en la vida artística y afectiva de Manuel de Falla tuvo el estímulo y la ayuda de Segismundo Romero. Al oscuro, tenaz, amoroso empeño del violoncelista en su colaboración de esos años con Falla debió la Orquesta Bética su estructuración hasta constituir, sin duda, la primera agrupación de cámara de esos años. No sólo el mutuo afecto, la intimidad y el entendimiento, sino la transformación que en la vida de Segismundo representó Falla, a quien dedicó desde entonces esa lealtad, esa devoción que incluso más allá de la muerte le seguirá profesando en su peregrinar por la tumba y los lugares de su amigo Manuel de Falla.

Segismundo Romero, a pesar de la diferencia esencial en edad —diez años menor que Falla—, en temperamento y en formación, significó, sin duda, un hito en la vida del compositor, quien encontró en él la inquebrantable fe, entusiasmo y ayuda más desinteresados. De ello nos habla el propio Falla cuando hacia 1939, en el jardín de su casa granadina, se encontraba con Segismundo y Germán, su hermano, que ocupaba en arriendo una casilla, la número 9, de la Cuesta de la Antequeruela. Regresaba a Sevilla Segismundo y se despedía de don Manuel, cuando Germán le pregunta:

—¿Y usted, Segismundo, qué cargos tiene en Sevilla?

—Pues mire usted —dice Segismundo—, soy profesor de violoncelo del Conservatorio, y adjunto de Solfeo de la Diputación Provincial. Y todos estos cargos se los debo a su hermano de usted.

—¿Todo eso has hecho tú por este hombre? —pregunta Germán a su hermano.

—Sí —responde Falla—, pero es que Segismundo silencia todo lo que él ha hecho por mí.

Segismundo Romero, «Segis» como le decía Falla, es hijo del maestro del coro de la catedral de Granada, y desde niño aprende y practica la música en su ciudad natal, hasta que muy joven su espíritu independiente le lleva a Sevilla, donde se relaciona pronto con el gran maestro don Eduardo Torres, maestro de capilla de aquella catedral, así como con el organista y eminente musicógrafo don Norberto Almandoz. Nada tiene, pues, de extraño, que Falla, alejado voluntariamente de la hostilidad del mundo musical de Madrid, operante frente a su música, encuentre en An-

dalucía y luego en Cataluña un ambiente amable y cordial. De aquí la continuada sorpresa que fue para el maestro la rápida comprensión y asimilación de sus obras por los músicos andaluces, como aquella primera lectura de *El sombrero*, cuando el fagot de la orquesta, sin ensayo alguno y bajo la dirección de Falla, inicia el solo del comienzo del segundo cuadro con tal precisión, acento, ritmo y expresión musical que Falla, sorprendido y admirado, dejó de marcar el inmediato compás quedando interrumpida la interpretación.

De esa calidad eran los componentes de aquella orquesta. Falla, desde su primer contacto, comienza a contar con una agrupación, necesaria por otro lado, para su actual estética, que pedía nuevos medios expresivos que no eran los de las habituales agrupaciones en uso. De vuelta del romanticismo, incluso del impresionismo musical, Falla busca la sonoridad orquestal estricta, adelantándose a los músicos de su generación en varios años, en la que, como trazando un puente sobre el siglo XIX, uniera las dos orillas de la música de los siglos XVI, XVII, XVIII y la contemporánea. De esta forma la idea que Falla irá madurando será una orquesta que del polifonismo más severo dé entrada al más moderno de sus contemporáneos.

La idea, pues, de una orquesta de cámara debió de germinar ya en Falla en aquel primer encuentro con la orquesta sevillana en 1921. Varios intentos hizo Segismundo de ver a Falla en Granada, sin lograrlo, en virtud del aislamiento que se ha impuesto ante la inoportuna presencia de visitantes que le estorban su tiempo y su descanso. Hasta el mes de noviembre de 1922 no lograría verlo. Cuando María del Carmen le abre la puerta ese día, le pregunta: «¿Pero usted es Segismundo Romero? ¿Y por qué no me lo dijo antes? No sabe usted las veces que mi hermano ha preguntado por usted. Pase, pase, que le va a dar una alegría.» El propio Segismundo lo cuenta así: «Había ido yo a Granada para actuar con la orquesta en una temporada de ópera, y como siempre subí a la Antequeruela Alta a visitarle. Hablamos de música, naturalmente. El estaba esos días dándole los últimos toques a esa bella obra que lleva por título *El retablo de maese Pedro*. Don Manuel me habló de ella y me interpretó al piano algunos trozos que yo no entendí en absoluto. Al preguntarme mi opinión tuve que decirle: "Mire usted, don Manuel, ¿qué quiere usted que le diga? Yo no lo entiendo nada." Don Manuel se reía, y así fue repasando hasta el fin la obra y yo empecé a comprender el prodigio de esa música soberbia.

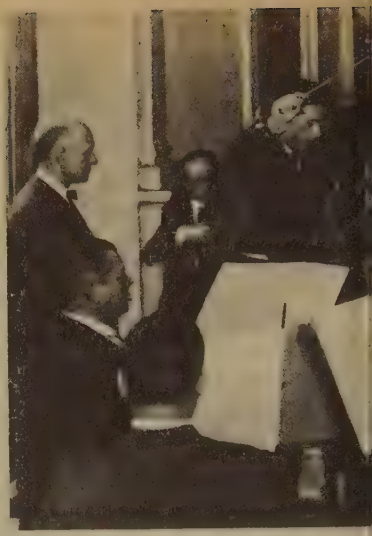
»Fue —continúa Segismundo— una tarde memorable.

Acompañándose él mismo, iba cantando los trozos vocales, y aquella música me parecía extraña, nueva y antigua a la vez. ¡Qué prodigio! Me preguntó que cómo era la calidad artística de la orquesta sevillana. Le contesté modestamente (según Santa Teresa, la modestia es la verdad) que la suficiencia de los instrumentistas era magnífica, sobre todo los de madera y metal. Me explicó la instrumentación de la obra, que llevaba poca cuerda, y, en conclusión, me confió el estreno de *El retablo* en Sevilla.»

Con este encargo regresa Segismundo para que don Eduardo Torres reúna los elementos de la orquesta, encomendando la parte de arpa y laúd a Norberto Almandoz, que lo haría al piano. Piden el original a Falla y éste envía sólo unas hojas de la partitura transcrita. Nuevas cartas de Segismundo apremiando a Falla y nuevo envío de unas cuantas hojas. Finalmente, la obra es ensayada completa y el estreno se verifica el 23 de marzo de 1923 bajo la dirección del autor, en concierto organizado por la Sociedad Sevillana de Conciertos y con un clamoroso éxito.

Todavía no es ésta la Orquesta Bética, pero ya con este germen Falla continuará pensando en ella, y así ese mismo verano, en el mes de julio, recibe Segismundo la primera carta de Falla, encontrándose el violoncelista en temporada en Cádiz, sugiriéndole la organización de una orquesta a base de los miembros de *El retablo*. Intenta Segismundo disuadirle de ello, conociendo la penuria económica y el carácter de los músicos, gente bohemia y difícil, a los que sería poco menos que imposible reunir sin un estímulo económico inmediato. Insiste Falla obstinado y se cruzan varias cartas, hasta que al fin Segismundo le tranquiliza anunciándole una visita a Granada para hablar de ello. Ya en Granada, y durante más de veinte días, se plantean las dificultades, y la tenacidad del compositor se impone a la razonable prudencia de Segismundo sobre una organización sin fondos propios. «Pero, hombre, don Manuel —le dice Segismundo, con esa gracia andaluza—, si esto es una locura. ¿Pero no ve usted que ni don Eduardo Torres tiene otro patrimonio que su sotana y su misal, ni yo otra cosa que mi violoncelo? ¿Cree usted que podemos retener a los músicos sin cobrar una peseta?» «Mire usted, Segis —le dice Falla—, también he pensado en ello. Yo creo que si pedimos a las ocho diputaciones andaluzas que subvencionen una orquesta en la capital de la región lo harán.»

Naturalmente las diputaciones no subvencionaron a la orquesta y ésta fue un puro disparate financiero, pero un acontecimiento artístico de primer orden y sin precedente. «Yo sabía —dice Segis— que nos metíamos en un lío; pero cuando don Ma-



Ernesto Halffter dirige la Orquesta Bética bajo la atenta mirada de Falla. Arriba, dibujo de Manuel Angeles Ortiz para la Orquesta.

nuel, poco antes de bajar del estudio, me dijo: "Sabe usted que desde hace cuatro años no se interpretan mis obras en España, y que los ingresos de autor no me alcanzan para el desayuno", decidí afrontar la aventura.»

En esta frase, con toda la amargura que dentro entrañaba, Falla deja ver esa hostilidad que la política musical madrileña impone a su obra. «Cuando yo bajaba la cuesta de la Antequeruela —dice Segismundo— hasta donde siempre don Manuel me acompañaba, iba agobiado del paso que íbamos a dar y convencido de que nos metíamos en una aventura, pero también lo estaba de que ese hombre genial, bueno y generoso se lo merecía todo, y su música era tan grande como él mismo en su bondad. Con este convencimiento regresé a Sevilla, no sin antes pedirle opinión sobre quién sería nuestro director, ya que, si bien don Eduardo Torres lo era de hecho, su condición de canónigo no le permitiría dirigir en público. Falla me dijo: "Conozco a un joven compositor y gran músico. Se llama Ernesto Halffter, y como usted ve por el apellido, es hijo de alemán, aunque nacido en Madrid. Tiene un gran talento."»

De esta forma nació en Granada la Orquesta Bética de Cámara, nombre que también se decidió aquella tarde. Fueron fundadores, según el reglamento, don Eduardo Torres, don Manuel de Falla y don Segismundo Romero. La primera dificultad la dan los propios integrantes y su diversidad, que va desde sus propias filiaciones políticas, muy exaltadas en esos años, y en las que hay

desde el furibundo anarquista, comunista o librepensador al ferviente católico de comunión diaria o monárquico más recalcitrante. Uno de los tipos más singulares fue aquel Antonio Zaragoza, extraordinario fagot, cuyo instrumento lo había confeccionado él mismo y cuyo primer contacto con Falla relatamos antes. Otro tipo singular fue el primer violín y secretario, Vicente García Serantes. O el famoso trompa, desertor del ejército, que finalizando un concierto en Bilbao y aún con el frac puesto se lo llevó la Guardia Civil a la cárcel, de donde lo sacó el gobernador para que siguiera la *tournée*. Otro tipo casi literario fue el trompeta de la Bética, cuyo fin tuvo lugar en los primeros días de la guerra civil cuando, estando encarcelado, no se le ocurrió otra cosa que escribir música y letra de un himno revolucionario que, cantado a coro por un grupo de presos, los llevó a todos a la ejecución inmediata.

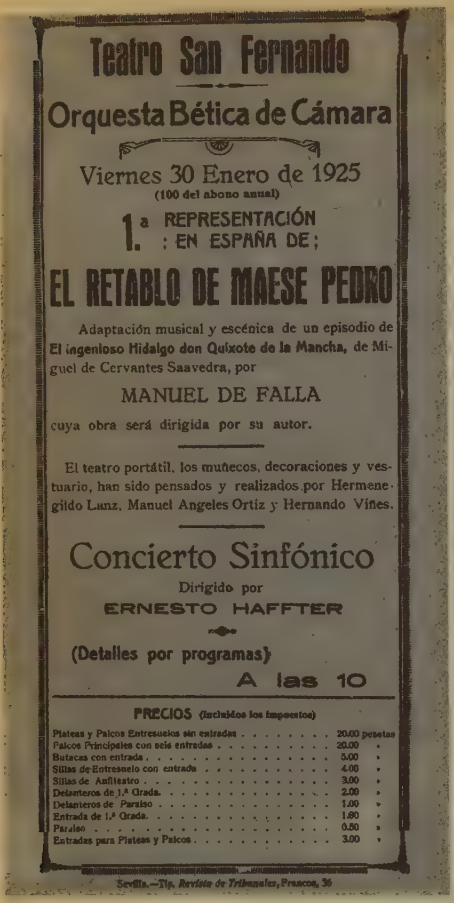
Estos eran los hombres y los problemas con que se enfrentaron Falla, Torres, Halffter y Segismundo, y sobre ellos la penuria económica, que unas veces era superada por su gran amigo Juan Gisbert y otras por la Providencia, como aquel Congreso Oleícola de Sevilla que le proporcionó el importe de los instrumentos. Lo cuenta así Segismundo Romero: «Todos comprendíamos que tanto los instrumentos de madera como los de metal de la orquesta no servían para interpretar las modernas composiciones; eran los nuestros unos instrumentos anticuados y llenos de defectos, que ponían en situaciones críticas a los instru-

mentistas y a la propia orquesta, y que veníamos soportando con amargura. Habíamos pedido y garantizado, don Eduardo y yo, a la casa Cohesnon, de París, esos instrumentos, y ya eran dos los apremios que habíamos recibido, reclamándonos su importe. El milagro vino con el Congreso que dimos en llamar del Aceite, y cuyo presidente (un coronel de Artillería) vino a visitarme para pedirme que la Bética interpretara *El amor brujo* en el acto de clausura, por cuyo concierto nos ofrecía siete mil pesetas, justamente nuestra deuda. Ponía sólo una condición, y era ésta: que tenía que dirigir la orquesta su autor. Ante la situación de agobio decidimos que yo escribiera a don Manuel, planteándole el problema y haciéndole ver que en él teníamos la salvación de la deuda. ¡Cómo era aquel hombre! Por toda respuesta don Manuel cogió el tren y aquel mismo día se vino a Sevilla. Nunca más se volverá a oír esa hermosa obra como se oyó aquella tarde en el teatro de San Fernando dirigida por Falla. El éxito fue apoteósico, y fue ésta la primera vez que Falla dirigió en público una orquesta. Terminada la interpretación, y oyéndose aún los aplausos en la sala, don Manuel me llamó a un rincón del escenario y me dijo que no tenía para pagar el hotel. "No se preocupe usted por eso, don Manuel. Ahora mismo lo arreglo." Efectivamente, cuando salió Falla, reuní a mis compañeros y en el mismo escenario les dije: "Don Manuel necesita que paguemos el hotel. Ahí está mi sombrero, que cada uno eche lo que pueda." Y colocando mi sombrero sobre el atril del director reunimos en seguida la cantidad necesaria. Nunca supo don Manuel estas cosas. Pero él bien sabía cómo le queríamos los miembros de la orquesta.»

Con la Bética, Falla introduce en España la música contemporánea universal, y con ella al fin su obra es divulgada en virtud del entusiasmo y maestría de sus componentes. Acaso esta orquesta nos dé la clave de esa dedicatoria de *La Atlántida*. La distribución instrumental la hace Falla en esta forma, que nos recuerda en cierto modo aquella instrumentación de *Las Siete Palabras:* cuatro primeros violines, tres segundos, dos violas, dos violoncelos, dos contrabajos, dos flautas, dos clarinetes, dos oboes, dos fagots, dos trompetas, un arpa-laúd, dos timbales y piano o clave.

Juan Gisbert fue otro de los hombres claves en la vida del músico. Don Juan Gisbert había sido condiscípulo de Falla en los años de Pedrell. Fue en casa de Pedrell donde Falla conoció, hacia el año 1904, al que sería su entrañable amigo. Gisbert poseía ya en esta época de la Bética una importante industria en Barcelona, y a él acudió Falla cuando la crisis de la Bética lo hizo

Manuel de Falla y su íntimo amigo Juan Gisbert Padró, en 1925.



Teatro San Fernando

Orquesta Bética de Cámara

Viernes 30 Enero de 1925

(100 del abono anual)

1.ª REPRESENTACIÓN EN ESPAÑA DE;

EL RETABLO DE MAESE PEDRO

Adaptación musical y escénica de un episodio de **El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha**, de Miguel de Cervantes Saavedra, por

MANUEL DE FALLA

cuya obra será dirigida por su autor.

El teatro portátil, los muñecos, decoraciones y vestuario, han sido pensados y realizados por Hermenegildo Lanz, Manuel Angeles Ortiz y Hernando Viñes.

Concierto Sinfónico

Dirigido por

ERNESTO HAFFTER

(Detalles por programas)

A las 10

PRECIOS (incluidos los impuestos)

Plateas y Palcos Entresuelos sin entradas	20.00 pesetas
Palcos Principales con seis entradas	20.00 »
Butacas con entrada	5.00 »
Sillas de Entresuelo con entrada	4.00 »
Sillas de Anfiteatro	3.00 »
Delanteros de 1.ª Grada	2.00 »
Delanteros de Paraíso	1.00 »
Entrada de 1.ª Grada	1.80 »
Paraíso	0.50 »
Entradas para Plateas y Palcos	3.00 »

Sevilla.—Tip. *Revista de Tribunales*, Francos, 36

Cartel para el estreno de El retablo de maese Pedro *en Sevilla. La obra no tuvo éxito, tal vez debido a la novedad de su música.*

necesario. La devoción de Gisbert a Falla, como la de Segismundo, son los grandes exponentes de la lealtad y el cariño más desinteresado. Tuvo en ellos Falla la más auténtica dedicación y lealtad. Casi necesarios ambos para el músico, no pudo prescindir de ellos en sus continuos problemas de la relación social. Fue Gisbert el acompañante continuo e imprescindible de Falla en sus viajes al extranjero. Gracias a Gisbert los problemas de billetes, horario, hoteles y transporte no eran esa preocupación continua en el ánimo del músico. Gisbert, con su sentido de la organización, su conocimiento viajero, fue durante toda la vida del músico su ayuda y su acompañante. La lealtad de una devoción sin

límites y la admiración más profunda hicieron el milagro de estos amigos de don Manuel, a los que la historia ha unido ya al músico y al hombre.

Así la vida de Falla estuvo siempre apoyada en estas lealtades, en este género de devoción humana y artística que supo provocar en sus amigos y en aquellos miembros de la Orquesta Bética. Fue con ésta con la que estrenaría *El retablo*, recién terminada la obra. Organizó el concierto la Sociedad Sevillana de Conciertos y el estreno tuvo lugar en los días 23 y 24 de marzo de 1923. Para ello Falla hubo de solicitar el permiso de la princesa de Polignac, dándose sólo la versión de concierto. Se repitió, ya en representación, y con los muñecos y escenografía de Lanz, Ortiz y Viñes, el 30 de enero de 1925, dirigiendo la Orquesta Bética Ernesto Halffter en el resto del concierto. *El retablo* lo dirigió también Falla. No tuvo éxito en Sevilla esta versión, y culpa de ello la tiene la «novedad que esta música representaba en la de esa época».

La versión de concierto sirve a Falla para depurar su idea de la escenificación de la obra. A su regreso a Granada se harán las anotaciones y los dibujos de la escenografía para el estreno en París. Insiste Falla en el candor medieval de las pinturas de la Alhambra, y en toda su belleza cromática. Lanz irá tallando las cabezas de los muñecos, un poco recordando los títeres de cartón que usaba Federico.

10. Un arte tan fuerte como simple

En la primavera de 1923 recibe Falla una invitación para un viaje a Italia de Miss Coolidge, una especie de mecenas que cultiva a los grandes músicos y artistas, a quien le había presentado Sert. En este viaje va a Venecia y le acompañan Gisbert, Malipiero y Cassella. De regreso va a París, donde han de comenzar

Programa del estreno de El retablo de maese Pedro *en el palacio de la princesa de Polignac.*

los preparativos del estreno de *El retablo*. Escribe a sus amigos Manuel Angeles y Lanz, transmitiéndoles la invitación de la princesa para que asistan y monten los decorados.

Finalmente, el estreno de la obra tuvo lugar el 25 de junio de 1923, con un éxito inigualable. Trend irá desde Londres al acontecimiento. Dedica la obra a la princesa, pero antes añade: «Esta obra ha sido compuesta como homenaje devoto a la gloria de Miguel de Cervantes.» La fecha en Madrid-Granada, 1919-1922. Dirigió la orquesta Vladimir Goldschmann, y la parte del clavicémbalo, instrumento introducido en la orquesta de *El retablo*, la interpretó Wanda Landowska. Cantaron: *Don Quijote*, Hector Dufranne; *maese Pedro*, Thomas Salignac, y el *Trujamán*, Manuel García. Interpretó la parte de arpa Mme. Henre Casadesus. Hizo la embocadura del teatro, Manuel Angeles Or-

Retrato de Wanda Landowska dedicado a Manuel de Falla. Landowska interpretó la parte del clavicémbalo en El retablo de maese Pedro.

tiz, quien realizó también el primer cuadro. José Viñes hizo la mecánica de los muñecos y Hernando Viñes el dibujo del programa y del tercer cuadro. Lanz se encargó del segundo y Manuel Angeles del último. El propio Ricardo Viñes, el pianista, movió el muñeco de Don Quijote.

El retablo triunfa en París de una forma sensacional. Todo el mundo musical y artístico está atento a esta obra, auténtica sensación artística. La universalidad del *Quijote*, la del propio Falla, y sobre todo la calidad novísima de la obra, serán la culminación del momento estético.

Por sus experiencias de sonoridades primitivas, su marcado acento tonal, su tendencia última a la reducción orquestal, a la síntesis, de vuelta ya de las tendencias poswagnerianas, del gran sinfonismo de un Mahler o un Scriabin, de regreso también el propio Schönberg de su *Die glückliche Hand*, de su mismo *Pierrot lunaire*, y lejos igualmente de Stravinski y de su *Consagración*, Falla con su *Retablo* entra en un mundo radicalmente severo, como en una vuelta a la intimidad y al recogimiento, fenómeno musical que se irá produciendo en la música universal. Su tendencia al bizantinismo musical, su amor hacia la anécdota histórica, de nacimiento de las sonoridades elementales y primitivas, desde la voz simple y recitativa al clavicémbalo, sus propias anotaciones a las interpretaciones, son el exponente de esa nueva tendencia musical y estética. La distribución vocal, el acento, la expresión: hay un regusto sonoro en la línea desnuda del cante andaluz, del cante primitivo de Andalucía, que incluso en *El retablo* hace su aparición.

Su interés por los vihuelistas y por aquellos instrumentos musicales que viera en Toledo en casa del catedrático de Historia del Arte don Angel Vegué, coleccionista de instrumentos antiguos, espinetas, vihuelas, claves, en uno de los cuales experimentó Falla esa sonoridad velada del clave en *El retablo*. Las propias anotaciones a la colocación de los instrumentos, acercando el arpa y el clave al primer plano, surgiendo la necesidad de quitar la tapa del último, con cuidado de que la trompeta no se encuentre alejada de la flauta, ni el fagot de las trompas. Sus anotaciones a las voces cuando dice que el Trujamán «exige una voz nasal y algo forzada, voz de muchacho pregonero; la inflexión ruda, exenta, por tanto, de toda inflexión lírica», o el maese Pedro, «el artista procurará evitar toda la expresión excesivamente

◀ *Estreno de* El retablo de maese Pedro *en el palacio de la princesa de Polignac.*

lírica... Sin bufonería, pero con muy marcada intención cómica, deberá traducirse el carácter picaresco e irónico del personaje». Y en la «parte del *Quijote*, que deberá cantarse con noble estilo, que igualmente participe de lo bufo y de lo sublime, exagerando la interpretación de las indicaciones musicales hasta en sus menores detalles. Una voz nerviosa y rica en matices».

Se comprende, pues, el éxito de *El retablo* y su inmediata difusión. El 13 de noviembre de ese año la Sociedad Musical Wiener, especialmente presentadora de música moderna, dio la versión de concierto con el propio Falla como director. Fue la Sociedad Moderna de Instrumentos de Viento, junto a solistas de otras agrupaciones. En el mismo concierto se dio el *Octeto* de Stravinski, también dirigido por el autor, y el *Estudio para piano y orquesta* de Milhaud.

El mayor éxito de *El retablo de maese Pedro* ocurriría en Zurich, en el concierto de la Sociedad Internacional de Música, en 1926, dirigido también por el autor, desde luego el mejor intérprete de su obra. Desde su estreno *El retablo* fue la obra acaso de mayor éxito entre los intelectuales y la crítica seria. Del desencanto de aquel crítico sevillano que terminó su crítica diciendo: «Nos han dicho que la obra ha sido compuesta por encargo de la princesa de Polignac, ¡buenos sueños va a hacer esta señora!», a este recibimiento triunfal; desde aquella lluvia de flores sobre el autor y la escena, en el palacio de la princesa, hasta la

Falla da la mano a su Quijote el día del estreno de El retablo *en Zurich (1923).*

Cartel del estreno de El retablo de maese Pedro *en París, en 1923.*

delirante acogida de Londres, Venecia, Zurich y París, en el teatro de la Opera Cómica, cuando con motivo del cincuenta cumpleaños de Falla en 1926, Zuloaga hizo el decorado y proyectó los trajes. Esta vez los muñecos los diseñó Maxime Thomas, y el propio Falla y Zuloaga intervinieron como animadores de los muñecos, Zuloaga el *Sancho* y Falla el *Ventero*. Fue por ello por lo que la dirección del teatro, y en tono de broma cariñosa, les envío cinco francos a cada uno, importe del sueldo por el trabajo de tramoyistas, y una carta en la que les alentaba en una tarea en la que podían lograr grandes éxitos...

En recuerdo de ello, le hará Zuloaga el gran dibujo de la cabeza de Sancho, que le enviará a Granada.

Durante esos años que van de 1923 a 1926 hará grandes viajes, recibirá invitaciones para estrenos, como aquella de Miss Coolidge, cuando visita Italia, visita que repetirá en aquel coche fabuloso de Andrés Segovia, a quien acompaña también el gran amigo de Falla, José Manuel Segura. Vivirá con ellos horas felices y alegres, anécdotas humorísticas y éxitos públicos, artísti-

cos y sociales. Su relación con el mejor exponente cultural europeo y con el mundo musical se estrecha, y ya es el músico más estimado de la Europa de los años veinte.

No sólo *El retablo*, sino toda su obra es repuesta, y sus intervenciones públicas como director o intérprete se suceden. En España se estrena en Barcelona, Granada y Madrid.

Fueron ciertamente los mejores años del músico, que ya va sintiendo cada día más la nostalgia de su retiro de Granada. Fue publicado *El retablo de maese Pedro* en 1924 por la casa Chester de Londres, y en él, junto a la dedicatoria obligada a quien le hiciera el encargo de la obra, pondrá su gran deseo antiguo de un «Homenaje a Miguel de Cervantes». De los propios cervantistas, desde su gran amigo Salvador de Madariaga a Rodríguez Marín, recibirá el más ferviente homenaje de amistad y admiración.

Desde su última obra Falla viajará mucho más de lo que él quisiera, decía él mismo, y la Antequeruela Alta se convertirá en un lugar de peregrinaje de los hombres más importantes de las artes y la cultura mundial. La correspondencia del músico llegará a ser abrumadora, y una de sus grandes pesadillas. Serán los años en que su amigo José Manuel Segura hará de secretario y María del Carmen de amanuense, que era el nombre que él usaba con ella. Acaso un excesivo interés de los demás, que quitaron horas de trabajo y paz al músico, un poco indiferente a la gloria que ya le iba pesando.

«Granada es mi lugar de trabajo —dirá—, pero yo viajo demasiado, desgraciadamente, y viajando se pierde el tiempo. Una vez al año hago una cura de soledad en una pequeña ciudad de Andalucía, no hablando con nadie durante diez o doce días: así me preparo para trabajar.» Ese pueblecito era Lanjarón, un lugar, entonces, solitario de Sierra Nevada, junto a un balneario de aguas medicinales. Su afición montañera fue en esos años estimulada por el profesor Segura, alpinista y conocedor de Sierra Nevada. A ella llevaría Falla a sus amigos e invitados en Granada. Se compraría unas botas campesinas altas y unos bastones de montaña, y sería ese grupo granadino de Segura, González Méndez, Juan José Santa Cruz, Leopoldo Torres Balbás, Emilio García Gómez, Andrés Segovia, Fernando Vilches, Federico

El compositor acompañado de Casella y Malipiero en 1932, con ocasión del estreno de El retablo *en Venecia.*

García Lorca, Manuel Angeles Ortiz y Miguel Cerón sus compañeros excursionistas a las cumbres nevadas.

Se crea así ese grupo fiel de amigos y gente singular que rodea al músico en el mejor ambiente, y el más fuerte vínculo de amistad y estimación. En su carmen de la Antequeruela la jornada comienza a las más extrañas horas. Falla trae de sus años de París un horario arbitrario y extraño, desfasado del que en Granada llevan sus amigos y la ciudad entera.

Sus horas de trabajo serán en las madrugadas y en el final del día. El está en una crisis espiritual cada vez más intensa, y sus aspiraciones estéticas las define bien claramente: «Hacia un arte tan fuerte como simple en el que estén ausentes la vanidad y el egoísmo, cosa bien difícil de conseguir.» He aquí su credo estético y la meta que se impone.

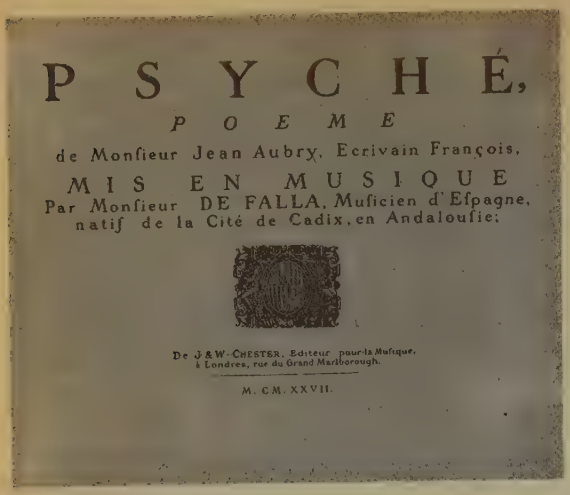
Esa década de los años 20 será la que Falla vivirá más intensamente. Su amistad con el grupo granadino es estrechísima y cordial. Federico y sus éxitos le producirán sus mayores alegrías y mejores momentos de humor. Son frecuentes sus visitas

Junto a Ernesto Halffter en 1923. ▶

Falla con un grupo de amigos en Sierra Nevada.

a la casa del poeta y sus intervenciones musicales en el teatrito de la casa de la Huerta de San Vicente, en aquella terraza frente a la sierra, y el piso de la Acera del Casino. Son frecuentes, también, sus interpretaciones a cuatro manos y sus colaboraciones en arreglos de las cantigas o coros para las representaciones de clásicos que Federico monta. Es creciente su interés por los clásicos y por un arte severo y grave. Ernesto Halffter pasa junto a Falla grandes temporadas, hacen música juntos, a veces con ellos Federico canta y toca. Trabaja Halffter en su obra y Falla le aconseja.

Entretanto, Jean Aubry en Londres le ha pedido a Falla una pieza musical que ilustre alguno de sus poemas. Es en ese año de 1924 cuando, al regreso de sus viajes por Europa, decide, al fin, corresponder al deseo del poeta y compone *Psyché*. Está inspi-


PSYCHÉ,
POEME
de Monſieur Jean Aubry, Ecrivain François,
MIS EN MUSIQUE
Par Monſieur DE FALLA, Muſicien d'Eſpagne,
natif de la Cité de Cadix, en Andaloufie;
De J. & W. CHESTER, Editeur pour la Muſique,
à Londres, rue du Grand Marlborough.
M. CM. XXVII.

Edición de lujo de Psyché, *con ocasión del cincuentenario del músico.*

rada, como el *Concerto*, según propia declaración del músico, en la deliciosa salita del Peinador de la Reina de la Alhambra, un reducido recinto musulmán que fuera completado por Carlos V para mirador en la inmediación de las habitaciones reales, que se adapta en el Palacio Musulmán, con la galería sobre el Patio de Lindaraja, de un lado, y este mirador hacia el paisaje abierto de la ciudad, del otro. Prodigiosa estancia ésta donde, desde la distribución de los miradores en pequeños arcos de yeserías moras, hasta la decoración pompeyana en la que, junto a los motivos ornamentales renacentistas de angelotes y flores, los muros se pueblan de paisajes de las batallas navales del emperador. En esa salita había celebrado reuniones el grupo artístico granadino, con Miguel Llovet y Angel Barrios, y en esa salita se imaginará Falla un concierto cortesano para violín, viola, flauta y arpa, violoncelo y voz. Alterará en cierto modo el espíritu del poema que sitúa en la corte de Felipe V, cuando el rey con su esposa la reina Isabel Farnesio visitan en 1730 la Alhambra. Es una corta pieza musical y vocal con un preludio instrumental y un *Andante molto tranquillo e sostenuto,* de brillante exposición instrumental, de claro intelectualismo técnico. Preciosas sonoridades del arpa, calidades sutilísimas de la flauta y exaltación rítmica de la cuerda. Vibración de arpegios, y el *largamente ma non troppo* de la flauta sobre la doble cuerda de los violines, que tiene anotada en su libreta íntima. Fue estrenado en Barcelona, en 1924, por Concepción Badía, y en Madrid, en 1930. En París, la estre-

En la cima del Veleta, con Wanda Landowska durante una de las excursiones montañeras que Falla solía realizar.

na la Société Musicale Indépendante, en la Sala Pleyel Erard, el 2 de diciembre de 1925, con la célebre solista de arpa Laskine y el flautista Louis Fleury. En 1927 la casa W. Chester la publica en una lujosísima edición de formato reducido, semejante al estilo bibliográfico del siglo XVIII.

El *Concerto* pertenece a los años de 1923 a 1926. En realidad forma parte de un momento estético de marcado carácter arcaizante. Esta obra, junto al *Retablo* y el *Soneto a Córdoba*, está en la línea estética que muy bien me atrevería a llamar su «época granadina de arcaísmo total». La incorporación no ya de sonoridades orquestales nuevas, sino instrumentales, mediante el uso de instrumentos desplazados de la grande e incluso pequeña orquesta, fase iniciada por el mismo carácter de la obra de *El retablo*, da a este momento estético de Falla un carácter inconfundible y, sin duda, personalísimo. Ese arcaísmo del antiguo instrumento y la misma técnica casi medieval de escritura hacen particularmente sugestiva esta fase de Falla.

Sobre el origen del *Concerto* están claras sus palabras en la *Revue Musicale* de febrero de 1923: «Cuando sobre esta colina de la Alhambra pedimos a Wanda Landowska que nos interpretase música antigua, evocaba nuestra imaginación la figura de Isabel de Parma en el Peinador de la Reina, tocando sobre su espineta las *Variaciones sobre el canto del Caballero* de Félix Antonio Cabezón.» También está claro que durante el viaje que en 1922 hizo Wanda Landowska a Granada, hubo ya «un concierto

en la Alhambra» en el que Falla ideó sus composiciones *Psyché* y *Concerto*. Desde el estreno *de El retablo,* y aun antes, Falla deseaba componer música para clave y dedicársela a la gran clavicembalista. De este deseo y esta tarde de la Alhambra que nos imaginamos ya, surgirán estas obras en las que el clave tiene un papel importante.

No representa esta nueva obra de Falla un cambio estricto en su idea estética, sino la afirmación rotunda de sus palabras, cuando dice: «Al acostarme cada noche, nuevas ideas y nuevos proyectos me asaltan y en cada uno de ellos quisiera renovar mi técnica, rehacer mi sistema de procedimientos, cambiar de faceta de la personalidad, nuevos enfoques y nuevos puntos de vista.»

Simplemente esto es el *Concerto:* nuevos puntos de vista, hallazgos, como dice Adolfo Salazar, que son una continuidad en la obra de Falla, que quería «despedirse del idioma andalucista en que se había expresado hasta entonces». Y añade, esto es lo importante, que, conforme depuraba los elementos de su estilo, su idioma iba concentrándose en expresión y desprendiéndose de cualidades accesorias, el color y el localismo. Pero aun así Falla no se desprende de su andalucismo, sino que éste se hace insensiblemente más profundo, oculto, intelectual. Como dice Pahissa, «comienza usando un estilo basado en la música popular de su tierra, Andalucía. Continúa siguiendo la escuela nacionalista española». Ciertamente en el Falla del *Concerto* hay cierto estilo cortesano, cierto scarlattismo que no oculta, por considerar a Scarlatti como españolizado. Pero, junto a ello, hay una afirmación clara de su arte nacional ininterrumpido. Sin embargo, ello le lleva, como en su propia evolución espiritual, hacia el campo de un ascetismo religioso y estético. Su propio estilo de escritura, cuando lo fecha en latín, nos da la clave ya de su momento ascendente hacia la música religiosa, un arte «generoso para los demás». Al pie de la partitura dice: «A. D. MCMXXVI. In Festo Corporis Christi». No olvidemos que en Granada la fiesta local es la del Corpus Christi, que se celebra durante el verano, y con un marcado acento litúrgico, al menos la procesión, brillante de color y representaciones populares.

Su estreno tuvo lugar en Barcelona el 5 de noviembre de 1926 a cargo de la Asociación de Música de Cámara, en ocasión del Festival del Cincuentenario, con la Orquestra Pau Casals. Ejecutó la parte solista Wanda Landowska, a quien estaba dedicado. La dirigió el propio autor y Casals interpretó la parte de violoncelo.

Cartel del estreno de las obras Concerto, Psyché *y* Soneto a Córdoba.

No fue la crítica demasiado justa con la obra. Pero también es verdad que las dificultades técnicas de interpretación crearon cierto malestar en los intérpretes, incluso en la propia Wanda Landowska. Está escrito para instrumentos solistas. Su título lo aclara y se equivoca quien estima que es una pequeña orquesta, como ocurriera con los intérpretes de Barcelona. Dice Falla en su título: «Concerto per clavicembalo (o pianoforte), flauta, oboe, clarinetto, violino e violoncello», y su propio estilo, su devoción a Scarlatti y las pinturas pompeyanas del Peinador de la Reina determinan el espíritu de la obra.

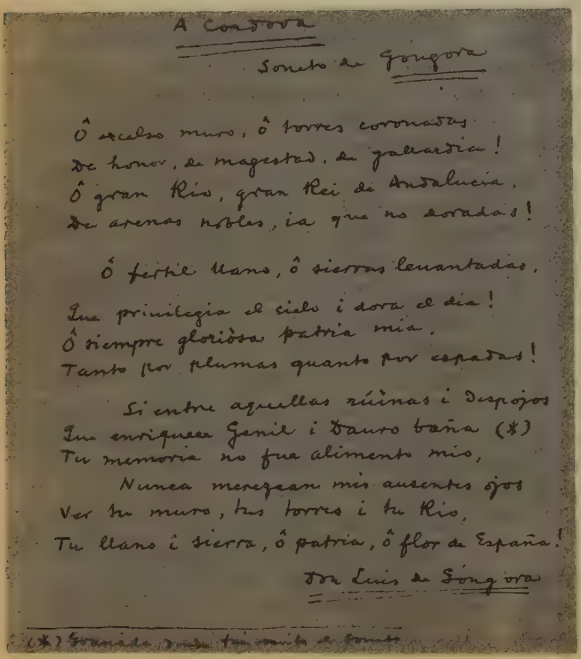
Esperado con expectación y solicitado por las Sociedades de Conciertos, fue al fin estrenado en París en la Sala Pleyel el 14 de mayo de 1927. El propio Falla interpretará la parte de clavicémbalo ante la negativa de Wanda Landowska, contrariada por las dificultades que le impone Falla en la ejecución. Desde el estreno de Barcelona comprende Falla el punto débil de la interpretación, y él mismo se sienta en el lugar en que debiera hacerlo Wanda Landowska. El éxito fue clamoroso y la interpretación de Falla muy superior a la de Wanda. Esta sufrió ante tal humillación involuntaria, ya que pudo comprobar la diferencia de ejecución. Es ésta otra afirmación más de la calidad de intérprete y de pianista que poseía Falla.

Después de este estreno volvería Falla a Granada. Había estrenado con el *Concerto* el *Soneto a Córdoba*, pieza para canto y arpa, que compuso con ocasión del centenario de la muerte de Góngora. Fue ésta una idea de Federico y el grupo de poetas que junto a Rafael Alberti y otros estaba organizando los actos

del centenario del poeta andaluz. Fue ciertamente lamentable la elección del *Soneto* como obra para que sirviera de texto a la composición. Y lo fue porque, de haber elegido el *Romance a Granada* del mismo, hubiéramos tenido una obra de más de cien versos y mayor desarrollo musical que la limitada y corta de los catorce versos del soneto. Falla estudia el delicioso verso y lo transcribe incluso añadiéndole una nota al pie, bajo el verso «que enriquece Genil y Dauro baña»: «Granada, donde fue escrito el soneto.» Emilio Orozco ha demostrado que fue escrito en Córdoba y justamente en desagravio a su ciudad por su entusiasta. *Romance a Granada.*

Musicalmente es una deliciosa pieza, en la que sigue su línea estética de *El retablo*, entre trova de juglar del Medievo y canto llano. De ahí la utilización del arpa, instrumento casi lira, semejante a la espineta y de primitiva sonoridad arcaizante.

Con el *Soneto* termina la producción regular de Falla, en trabajo sistemático. A partir de ahora el Falla rutilante, entusiasta, apasionado polemista del concurso dejará paso al hombre escrupuloso hasta la inercia, de una autocrítica exaltada y de un alto



A Córdova

Soneto de Góngora

Ô alcazar muro, ô torres coronadas
de honor, de magestad, de gallardia!
Ô gran Rio, gran Rei de Andalucia,
de arenas nobles, ia que no aforadas!

Ô fertil llano, ô sierras levantadas,
Que privilegia el cielo i dora el dia!
Ô siempre gloriosa patria mia,
Tanto por plumas quanto por espadas!

Si entre aquellas ruinas i despojos
Que enriquece Genil i Dauro baña (*)
Tu memoria no fua alimento mios,

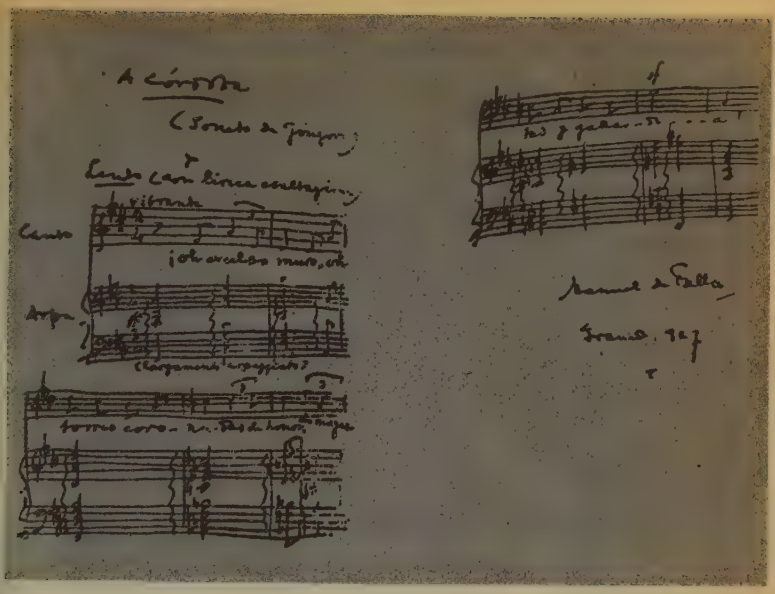
Nunca merezcan mis ausentes ojos
Ver tu muro, tus torres i tu Rio,
Tu llano i sierra, ô patria, ô flor de España!

Don Luis de Góngora

(*) Granada, donde fue escrito el soneto

Partitura original de Soneto a Córdoba. *Está fechada y firmada en Granada, el año 1927.*

Copia manuscrita realizada por Falla del soneto de Góngora dedicado a Córdoba.



y severo juicio sobre la misión del arte. Da la impresión, al llegar a este punto de su vida, de que hay algo dentro que le impulsa a la subordinación de los valores hasta ahora vigentes. «Vivir en Granada fue durante los largos años de París —dice Salazar— la ilusión de Falla. Ahora vive como en un país de ensueño. Es, sobre todo, la sierra con sus mil perspectivas y la infinita anchura de la Vega salpicada de espejos, el mar ilusorio que finge al anochecer, constelándose con todas las luces de un cielo caído, lo que serena y calma su ánimo, sumiéndole en un trance beatífico.»

Ciertamente ese trance sería la vida de Falla en Granada hasta el comienzo de las revueltas políticas y finalmente la guerra. El vivirá esos años de auténtico esplendor cultural y artístico de la ciudad. El propio movimiento poético de esos años que en Granada encabeza Federico, el impulso que Falla representa en la ciudad, las representaciones teatrales de los clásicos con las colaboraciones musicales de Falla, la actividad musical de Federico, sus armonizaciones de las canciones populares desde los Muleros o el Zorongo, al Café de Chinitas, sus conferencias sobre Soto de Rojas, el gongorino poeta de Granada; sus teatritos de muñecos, con arreglos musicales de Falla, para *La niña que riega la albahaca y el príncipe Preguntón,* todo ello le sirve a Falla para vivir sus mejores años, que insensiblemente le alientan y

ayudan. Fue precisamente en esos años cuando dio comienzo a *La Atlántida*, años que habrían sido los de la colaboración artística definitiva entre el músico y el poeta de no haber emprendido el primero tan tremenda labor. De esta colaboración, esperada por todos, sólo hemos encontrado, a los veintiséis años de la muerte de Federico y a los venticinco de la de Falla, una obrita corta del primero para teatro de muñecos que compone hacia esos años y que entrega al músico para ponerle partitura. Es quizá la única obra inédita de Federico, y que por permanecer manuscrita e ignorada en la biblioteca de Falla en Granada ha llegado a nuestras manos con ese tiempo de retraso. La titula el poeta *La comedianta* y hubiera sido una ópera en dos actos para muñecos, con toda la gracia infantil irónica y lírica de ese momento del poeta. Falla sólo hace ligeras anotaciones y esbozos marginales que no constituyen composición musical propiamente. *La comedianta* pudo ser el comienzo de una labor común que Falla no emprendió, ni en realidad, dedicado ya a *La Atlántida*, pudo emprender. Luego la muerte del poeta cerró quizás una vida fecunda de ambos.

Vive Falla, durante esos años 20, la vida apacible y grata de una generación singular: aquellos paseos por los barrios altos de la ciudad, aquellas noches en el Albaicín, en los miradores, aquel interés por la anécdota, la leyenda, la tradición popular.

Aquella espera de dos horas con Segismundo Romero, en la vieja tapia del convento de Santa Inés del Albaicín, para ver al «fantasma». «Pero, hombre, don Manuel —le pregunta Segismundo después de una hora en la calleja—, ¿usted cree en los fantasmas?» «Espere, hombre, espere, que a lo mejor tenemos la suerte de verlo como anoche Fernando Vilches», le contesta Falla, atento a la salida del fantasma en la madrugada granadina.

Aquellas tertulias al aire libre en las terrazas de los cafés y en los paseos de la Alhambra. Aquellos proyectos del Ateneo de actos culturales y musicales. Aquella vida intensa y sorprendida a cada instante por el paisaje, los tipos populares, los hombres y la gente, y sobre todo las costumbres de una ciudad mitad culta, mitad primitiva y caótica.

Sin embargo, Falla trabaja intensamente, si no en su nueva obra, sí en las complicaciones y trabajos de los estrenos y representaciones que le reclaman continuamente.

◀ *Homenaje a Margarita Xirgu, en Granada, con ocasión del estreno de* Mariana Pineda, *de García Lorca.*

Programa del concierto de Falla en el Ateneo de Granada, celebrado en diciembre de 1927. El músico interpretó obras de Scarlatti.

Falla en 1928. La década de los veinte trajo para el maestro años de vida apacible y grata en su querida Granada.

Su gran gira triunfal será la de su cincuenta cumpleaños. Cádiz, su ciudad natal, le envía un arca con la que las agrupaciones y entidades oficiales, e incluso los particulares, le testimonian su admiración y cariño; pintores, músicos y poetas locales le rinden homenaje, entre ellos Pemán.

Granada le nombra solemnemente hijo adoptivo en pergamino que pinta Lanz, y firma el alcalde, el marqués de Casablanca. Con él firman granadinos y familias ilustres y destacadas. Encabezan las firmas la viuda de Francisco Giner de los Ríos, Gloria y Blanca de los Ríos; Vicenta Lorca y Federico García, padres del poeta; Federico, Conchita, Francisco e Isabel García Lorca; Laura de los Ríos, Joaquín Izquierdo, Melchor Almagro, Alfonso García Valdecasas, José María Rodríguez Acosta, Miguel Cerón, Fernando Vilches, Susanne Delorme, Angel Barrios, Fernando de los Ríos, Pilar Almagro, Emilia Llanos, Angelita Moreno Segura, Luis Jiménez, Antonio Gallego Burín, Pedro Borrajo, Manuel Montesinos, Rogelio Robles, Manuel Angeles Ortiz, etcétera.

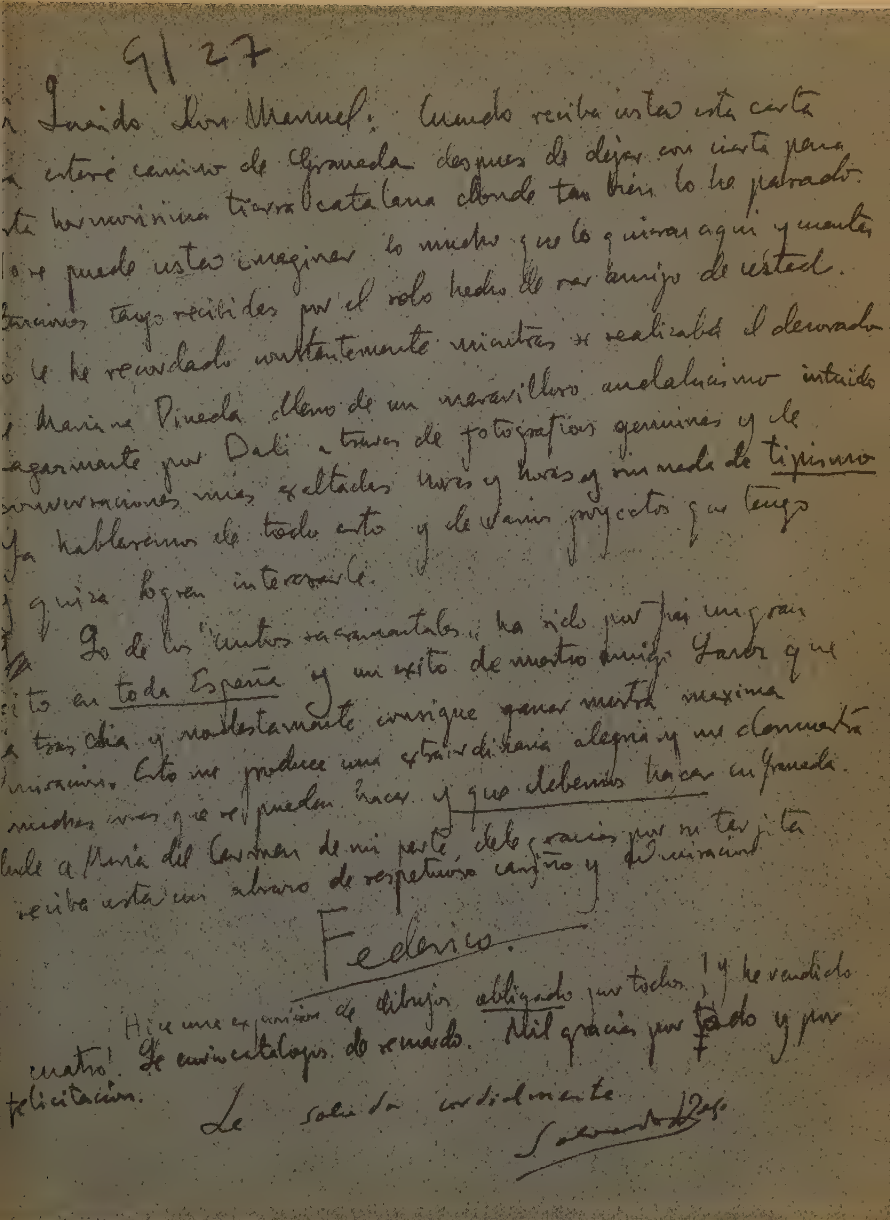
En París, Barcelona, Madrid y Granada se le organizan conciertos de homenaje y su obra es interpretada casi enteramente en alguno, como el de París.

Justamente a los cincuenta años, da comienzo a su obra póstuma, *La Atlántida,* en la que pone, además de sus esperanzas, todo su saber y todas sus actuales y permanentes ideas estéticas, espirituales y técnicas.

Falla ha logrado ya casi todas sus metas artísticas. Poseedor de una profunda cultura, lector infatigable, su catolicismo severo y profundo le lleva a la gran amistad que profesará al pensador y filósofo Maritain, con quien establece una relación entrañable, definitiva.

Es en estos años de 1926 a 1928, mientras trabaja con Federico sobre los clásicos de la literatura española y estudia la representación del Misterio de Elche, cuando tiene con el pintor y amigo suyo José María Sert un cambio de opiniones acerca de una eventual representación musical de los autos de Calderón. Desde París escribe a su amigo Angel Barrios anunciándole el envío de la música para el auto que el Ateneo de Granada y su Comité musical —formado por Fernando de los Ríos, Ramón Pérez Roda, José Segura y Fernando Vilches— está montando para las fiestas del Corpus.

Ha recibido ya la Legión de Honor, y Francia, muertos sus grandes compositores (sólo sobreviven Ravel, Dukas y D'Indy), le reconoce como uno de los músicos más representativos de la


9/27

Querido Don Manuel: Cuando reciba usted esta carta ya estaré camino de Granada después de dejar con cierta pena esta hermosísima tierra catalana donde tan bien lo he pasado. No se puede usted imaginar lo mucho que lo quieren aquí y cuántos elogios tengo recibidos por el solo hecho de ser amigo de usted. Mucho le he recordado constantemente mientras se realizaba el decorado de Mariana Pineda lleno de un maravilloso andalucismo intuido agudamente por Dalí a través de fotografías genuinas y de conversaciones mías exaltadas unas y tiernas y sin nada de tipismo. Ya hablaremos de todo esto y de varios proyectos que tengo y quizá logren interesarle.

Lo de los "autos sacramentales" ha sido por fin un gran éxito en toda España y un éxito de nuestro amigo Lanz que día tras día y modestamente consigue ganar nuestra máxima admiración. Esto me produce una extraordinaria alegría y me demuestra muchas cosas que se pueden hacer y que debemos hacer en Granada. Salude a María del Carmen de mi parte, déle gracias por su tarjeta y reciba usted un abrazo de respetuoso cariño y admiración

Federico.

Hice una exposición de dibujos obligado por todos, ¡y he vendido cuatro! Le envío catálogos de recuerdo. Mil gracias por todo y por su felicitación.

Le saluda cordialmente

Salvador Dalí

Carta enviada por Federico García Lorca a Falla desde la casa de Dalí.

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

1. Fantasia Baetica *(pour piano)* . . . . . MANUEL DE FALLA

L'Auteur

2. Concerto *(pour clavecin ou piano, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle)*

a) Allegro
b) Lento
c) Vivace

L'Auteur au Piano et l'Ensemble

Dans cette œuvre, composée pour Wanda Landowska, l'auteur ne s'est pas proposé de réaliser le type classique du concerto pour instrument soliste avec accompagnement d'orchestre, mais de faire concerter autour d'un instrument principal quelques instruments dont chacun est traité en soliste. La musique de ce concerto - écriture et caractère - est puisée dans le vieux fonds religieux, noble et populaire espagnol.

DEUXIÈME PARTIE

3. A Cordova *(sonnet de Gongora)* . . . . MANUEL DE FALLA

Mis en musique à l'occasion de son 3e centenaire

pour une voix et harpe

Mme Magdeleine GRESLÉ
et Mme WURMSER-DELCOURT

Oh excelso muro, oh torres coronadas
De honor, de magestad y gallardia ;
Oh gran rio, gran rey de Andalucia,
De arenas nobles, ya que no doradas.

Oh fertil llano, oh sierras levantadas
Que privilegia el cielo y dora el dia ;
Oh siempre gloriosa patria mia,
Tanto por plumas cuanto por espadas.

Si entre aquellas ruinas y despojos
Que enriquece Genil y Dauro baña,
Tu memoria no fué alimento mio,

Nunca merezcan mis ausentes ojos
Ver tu muro, tus torres y tu rio,
Tu llano y sierra, oh patria, oh flor de Espana.

Ce sonnet célèbre, Cordoue, patrie de Gongora, sauvegarde ses tours, ses plaines, ses montagnes.

4. Psyché (poème de G. Jean Aubry) . . . . MANUEL DE FALLA

pour une voix, flûte, harpe, violon, alto et violoncelle

Mme Magdeleine GRESLÉ
et l'Ensemble

Devant la reine, Isabel Farnesio, à Grenade, les dames de la cour donnent un concert intime. Les instruments jouent une danse noble qui sert de prélude, d'interlude et de conclusion au poème.
Les vers d'inspiration mythologique forment le texte de la partie vocale.

Psyché, la lampe est morte : éveille-toi. Le jour
Te considère avec des yeux noyés d'amour
Et le désir nouveau de te servir encore,

Le miroir, confident de ton visage en pleurs,
Reflète ce matin, lac pur parmi des fleurs,
Un ciel laiteux ainsi qu'une éternelle aurore.

Midi s'approche et danse, ivre, sur ses pieds d'or.
Tends lui les bras, sèche tes pleurs, dans un essor
Abandonne, Psyché, la langueur de ta couche.

L'oiseau chante au sommet de l'arbre, le soleil
Sourit d'aise en voyant l'universel éveil,
Et le printemps s'étire, une rose à la bouche.

5. Sept Chansons populaires espagnoles . MANUEL DE FALLA

a) El Pano moruno
b) Seguidilla murciana
c) Asturiana
d) Jota
e) Nana (berceuse)
f) Canción
g) Polo

Mme Magdeleine GRESLÉ
et l'Auteur

TROISIÈME PARTIE

6. Seconde Audition du Concerto, *pour clavecin ou piano, flûte, hautbois, clarinette, violon et violoncelle.*

L'Auteur au Clavecin et l'Ensemble

época. Sin embargo, cada día necesitará más el retiro y el apartamiento que ha logrado en la Antequeruela Alta.

El retablo y sus estrenos le reclaman continuamente, y así en septiembre de 1928, en la Semana Musical de Siena, el triunfo de Falla es apoteósico. La crónica que, bajo el título de «El triunfo de Falla», publica en *El Debate* José Artero, prefecto de música de la catedral de Salamanca, recoge las críticas de aquel acontecimiento musical de Siena: «Después de dudosos aplausos al *III Cuarteto* de Bridge llega el *Trío* para violín, viola y violoncelo de Von Webern, el predilecto discípulo de Schönberg. Apenas iniciados los primeros compases, interrumpen los artistas su ejecución, molestados por los murmullos y risitas del público. Se les aplaude el gesto, y continúan ante el silencio expectante de todos. Pero al terminar aquella serie de frasecitas y *pizzicati* y armónicos y chirridos, que de puro sutiles quebraban, la batalla estalló, y se cruza violento el bombardeo de aplausos, silbidos, bravos y protestas. Se alzan voces de autoridad, pidiendo, creo que como desagravio a la música, "la de Falla". El aclamado maestro, pensando que debe comenzar su obra, aparece junto a su clavicémbalo, pero, confuso ante la estruendosa ovación, retrocede. Nuevas ovaciones al aparecer definitivamente, y comienza este *Concerto*, que pudiera llamarse jubilar, porque lo ha compuesto Falla a sus cincuenta años, y con él Barcelona, Cádiz, Sevilla, París han celebrado el cincuentenario del maestro... Con qué placer —continúa el crítico—, después de tantas estridencias, politonalismos y sistemas atonales, entramos en esta música, modernísima, sí, pero con honda raigambre en el pueblo y en la tradición...»

El éxito continuará describiéndolo el crítico, que cita la asistencia y entusiasmo de Kodály. Recoge la impresión de Koltonski, quien dirá que «hasta ahora no vio en el festival cosa más llena de sentido, emoción y belleza». Finalmente, el cronista dirá: «Pero al maestro, noble y bueno, le enturbia un poco la satisfacción del triunfo aquella su primera salida, cuando arreciaba la trifulca de Von Webern.»

«Me dolería mucho que mi nombre se tomara como bandera contra un compañero», diría Falla.

Efectivamente, y bien a su pesar, la postura estética de Falla sería argumentada contra el atonalismo de Schönberg y contra el mismo impresionismo ya en regreso del que Falla se ha curado.

◀ *Programa del homenaje a Falla en París en su cincuentenario.*

Juan Gisbert nos describe así la «tormenta de Siena»: «En 1928 le acompañé al Congreso Internacional de Música, que había de celebrarse en Siena. El 12 de septiembre, en el Palacio Chigi-Seracini, se estrenaba, con el *El retablo*, el *Trío de cuerda* de Von Webern. La tormenta comenzó desde el primer compás. Al final, las protestas e imprecaciones del público saltaron como un torrente. Un grupo defensor de Von Webern contestaba insultante. Se produjeron agresiones entre los espectadores. Y de pronto, mi vecino de localidad —que resultó ser el crítico musical del *Corriere della Sera*— se puso en pie en su butaca y clamó a voz en grito:

»—Yo protesto en nombre de Italia de esta música indecente.

»Fue un espectáculo espantoso. No recuerdo en mi ya larga vida de aficionado nada semejante. Rápidamente corrí a ver a don Manuel, a quien correspondía presentar su *Concerto*. Estaba algo nervioso, pero animado.

»Una vez calladas las protestas en la sala, Falla salió para dirigir la orquesta e interpretar él la parte de clavicémbalo. ¡Qué vehemencia y qué entusiasmo puso! Los dedos le sangraron y el teclado del clave, al final, aparecía manchado de rojo. Pero el triunfo fue enorme. Todos los congresistas acudieron para abrazar al gran músico español.»

Nadia Boulanger, asistente a este estreno, dice que aquel día «Falla se alzó como el primer músico de Europa».

11. Los últimos años

El trabajo en *La Atlántida* absorbe a Falla, a partir de 1928, todo su tiempo; ya ha comenzado por el estudio de la lengua catalana, y desde ahora sus trabajos serán exclusivamente en ella. Así hasta el fin.

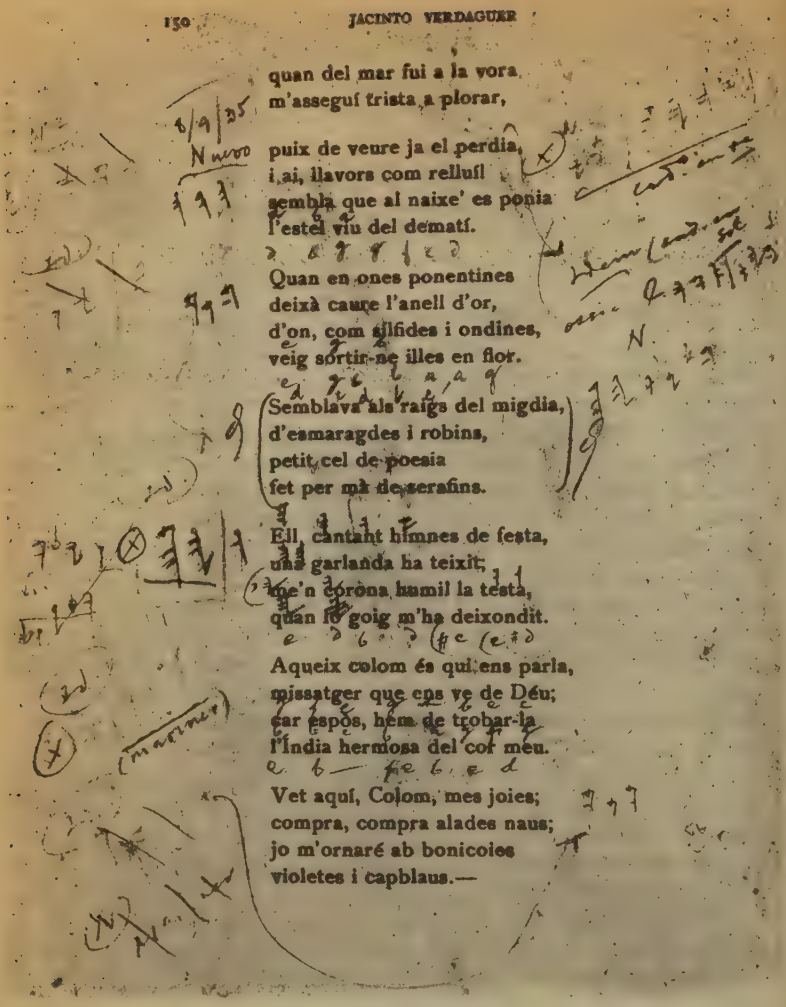
Durante siete años repitió a sus amigos: «*La Atlántida* sigue marchando.» Dará datos y adelantará, incluso, versiones al piano a sus amigos. Ya en 1936 comenzará a llamar a su obra «mi pobre *Atlántida*» ante el retraso y lentitud de su trabajo, que marcha mal, debido a que esa «... vida social es cada día más complicada y por esto el artista debe aislarse». El carmen de la Antequeruela es demasiado el punto de reunión de buenas gentes que olvidan el tiempo que quitan al maestro en su trabajo. Viajeros y curiosos le llegan a producir cierto agobio, que siempre supo encubrir con bondad y educación exquisitas. En realidad, su lento trabajo era, además, interrumpido por todos, y en particular por las enfermedades, reales o supuestas.

Han comenzado ya los ruidos de las ciudades, los altavoces y los gramófonos de los vecinos. «Estos días —dirá a Trend en mayo de 1931—, desde los recientes sucesos que conocerá usted por la prensa, cuentan entre los más amargos de mi vida.» Son las primeras revueltas sociales.

Aquí comienza su desfallecimiento moral, la pérdida de su alegría. Durante los años 1930 a 1932 Falla es el centro de la vida cultural de la ciudad. Con la creación de la Sociedad Cultural de Conciertos, por la ciudad desfilan las más prestigiosas agrupaciones, músicos e intérpretes: Ravel, Wanda Landowska, etcétera.

Falla, sociable, lleva a sus amigos a los conciertos, y a las niñas Carmen Redondo e Isabel Oria a aquel de la Casa de los Tiros, delicioso salón del siglo XVII, en el que interviene el Cuarteto Lenher y en el que Falla se muestra exaltado y feliz comprando golosinas y bromeando con su hermana y las niñas.

O aquel otro de Rubinstein, al que asiste con Segismundo Romero, y en el que, al saludar en el intermedio a su amigo el



Anotaciones de Falla sobre el texto de L'Atlántida *que le había enviado Juan Gisbert. Datan de 1927 y son las primeras que realiza para esta obra.*

pianista, éste le dice: «Falla, ¿se va usted a quedar para oír la segunda parte?» «Naturalmente», le contesta. «Pues entonces el que se marcha soy yo.» «Pero, hombre —tercia Segismundo—, ¿cómo va usted a suspender el concierto y por qué?» «Mire —le responde Rubinstein—: yo conozco al maestro, y sé que cuando me oiga las "licencias" que me permito con sus obras, el que arma el escándalo es él.»

Así, el Falla jovial, irónico, esperanzado y sencillo que está de lleno en la vida social escogida, claro en el trato con las gentes humildes y con los grupos de familias de la Alhambra, va cediendo al Falla envejecido, pesimista y enfermo moral y somático.

Insensiblemente, su sensibilidad a los ruidos aumenta con éstos, que también van poblando las ciudades. «No puede usted suponer lo que ha sido mi vida; un maldito gramófono me inutilizó en Granada por espacio de dos meses, haciéndome perder tiempo y salud hasta el extremo de tener que buscar refugio en sitios más propicios para el trabajo.» Cuando escribe así lo hace desde Palma de Mallorca, donde, a invitación del director de la Capilla Clásica de Mallorca, va huyendo de ese gramófono. Este viaje estuvo a punto de fracasar también por los mismos ruidos. Cuando, ante el ofrecimiento de soledad y paz, que le hace el padre Thomas, tiene decidido el viaje, recibe esta postal de Joaquín Nin, que, al felicitar a María del Carmen el 16 de julio de 1933, le dice: «Espero que don Manuel haya logrado encontrar la tranquilidad necesaria para su trabajo. Aquí en Génova estamos peor que nunca. Además de los altavoces, ahora tenemos dos orquestas de jazz y de pasodobles que funcionan casi regularmente hasta las doce y pico de la noche...» Cuando va a Génova, se encuentra no sólo con las orquestas, sino con un aprendiz de trompeta como vecino. ¡El, que, cuando firma el contrato de su carmen de la Antequeruela, exige al dueño, propietario también de las casitas próximas, que obligue a sus inquilinos bajo contrato a no poseer gramófonos o aparatos de radio!

Se dedicará a escribir y solicitar el cumplimiento de las Ordenanzas sobre Ruidos del Ayuntamiento, buscará influencias para que estas ordenanzas se cumplan, y terminará por vivir en un estado de angustia ante el más pequeño ruido. Cuando María del Carmen escribe el 18 de enero de 1933 al padre Thomas, le dice: «Mi hermano Manuel ha sufrido un ataque nervioso de los más fuertes y ahora está sometido a un régimen de riguroso aislamiento, trabajando exclusivamente en la terminación de *La Atlántida*. Los médicos le permiten este trabajo extraordinario sólo a condición de no ocuparse en absoluto de otra cosa... Queremos una pensión en que haya limpieza, confortable pero sin lujo, soleada, comodidad discreta, sana comida... Tiene que ser un sitio tranquilo, sin ruido, ni gramófono, ni cosa que se le parezca...»

A esta carta dictada por el músico, que tardará en decidirse, responderá luego la postal de Nin, que produjo los efectos de angustia imaginables. Esa angustia que ya le seguiría atormentando indefinidamente. He aquí los grandes móviles de su verda-

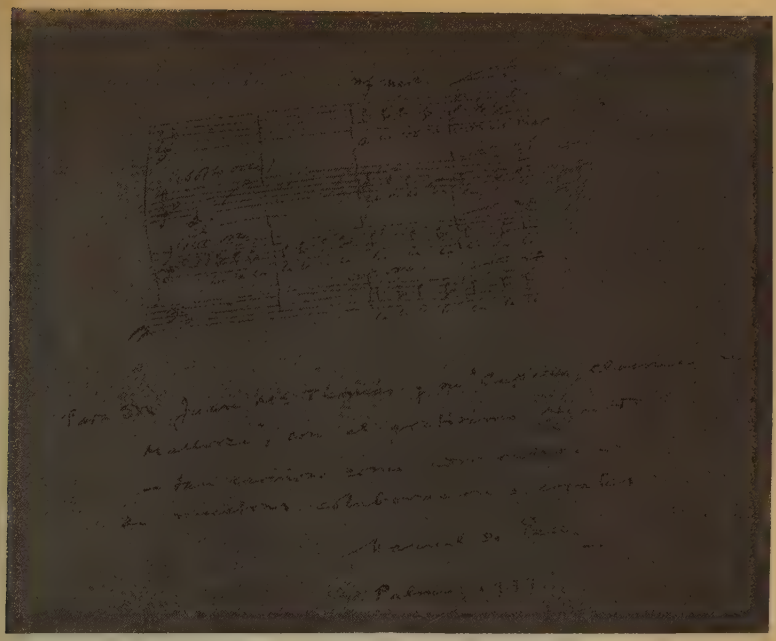
dera indisposición, fobia a los ruidos, temor a la enfermedad y trabajo extraordinario por hacer. El resultado de ello es el silencio infecundo de esos años; mejor, la lenta marcha de su obra en virtud de esas causas «externas» y de su propia materia musical, cada día más trabajada y analítica.

La exigencia consigo mismo es cada día más severa; sus autolimitaciones, más evidentes; su religiosidad, su catolicismo es, de tan estricto y práctico, casi un estado de misticismo auténtico. Sus paseos por la ciudad suelen ser escasos: sólo el grupo lorquiano, cuando le dejan libre los viajes, le anima y alienta. Su vida es ya un puro y sistemático método; la esclavitud al reloj y la medida es de una terquedad increíble. Las horas del músico son invariables, y sus paseos por el bosque de la Alhambra, el delicioso paseo de los Mártires en los días soleados, están presididos por una exactitud prodigiosa. Era una figura popular en la Alhambra, en la que sus actos hubieran podido servir para poner a punto los relojes, como en los días de Kant, si los granadinos hubieran tenido la preocupación horaria de los vecinos de Königsberg.

En 1933 su estado de ánimo empeora; los problemas sociales, los ruidos y ese «maldito gramófono» le producen crisis intensas y cada vez más frecuentes. Ese año, en la primavera, se decide a aceptar al fin la invitación del padre Thomas para asistir al Festival Chopin, que en Mallorca organizan con motivo del centenario de su muerte. Irá y se instalará, al fin, en Génova, después de las peripecias de los ruidos y la terrorífica noche con un vecino aprendiz de trompeta. Finalmente logrará unas semanas de mediana calma. Falla ha compuesto su *Balada de Mallorca* para este Festival, en la que, con la música de la *Balada en fa mayor* de Chopin, adaptada a coro, y la letra del poema de Verdaguer, rinde su tributo al músico polaco, que tanto admiró siempre.

Regresa a Granada ese verano de 1933, donde los acontecimientos políticos y sociales han mejorado algo. La estancia en la isla fue agradable y el director de la Capilla nos lo cuenta en su libro muy acertadamente. Repite el viaje al año siguiente, junto a sus amigos de la isla, Enriqueta Albéniz, hija de su amigo y gran músico, y su marido, Vicente Almanzora, que es el secretario de la Sociedad Filarmónica y quien organiza los conciertos como aquel del Teatro Principal, en el que Falla interviene con Arbós interpretando el final del primer acto de *La vida breve*, y en el que también participa el Orfeó Catalá.

Pero no le iban bien la humedad y aquellos días de fríos y



Compases autógrafos adaptados para coro mixto de la Balada de Mallorca, *de Manuel de Falla. La composición, inspirada en la* Balada en Fa *de Chopin, fue el resultado de su estancia en la isla en 1933.*

vientos de la isla, y regresa a Granada. Antes va a Barcelona, invitado por la Associació Bach para un concierto en el Liceo. Animado por su amigo Juan Gisbert, accede y actúa en el concierto, que será su última intervención pública en España.

En 1934 tiene ya compuesta la *Fanfare*, sobre el nombre de Arbós, su entrañable amigo, con ocasión de su setenta cumpleaños en 1933, pieza escrita para tres trompetas, cuatro trompas y tambores, y que se estrenará en el teatro Calderón el 28 de marzo de 1934. La incluirá luego en la serie de *Homenajes*.

Cuando vuelve de Mallorca ese verano de 1934, su salud está visiblemente quebrantada; ha perdido aún más peso y su debilidad es mayor. Unos abscesos en la boca, con las curas y extracciones consiguientes, y unos ganglios en el cuello le alarman, y ese verano estará exclusivamente pendiente de las curas. Comienzan ya las renuncias a viajes e invitaciones pendientes en París y Londres, donde le reclaman para nuevas representaciones de *El retablo*. La dificultad de las comidas a consecuencia de las curas de la boca y su extremada debilidad preocupan a su en-

trañable amigo el doctor Federico Olóriz, que le hace estas curas personalmente, mientras su odontólogo, el doctor Gálvez, le visita casi a diario.

En 1935, Falla tiene cincuenta y nueve años. Ha envejecido siendo aún joven. Cuando recibe la noticia de la muerte de Paul Dukas se encierra en una profunda crisis de dolor. Dukas fue en la vida de Manuel de Falla una pieza fundamental de su carrera artística y de su afecto. Fue Dukas la primera mano amiga, la primera fraternal esperanza en el París lejano de 1907, cuando, desconocido y sin historia alguna, con una obra sólo, intenta conquistar la gloria. Dukas es quien le promete el estreno de *La vida breve* y quien le ayuda decididamente en su trabajo y correcciones. Quien le aconseja y alienta, y finalmente quien le escribirá aquella memorable carta... «Ayer tomé posesión de mi sillón en el Instituto de Francia. En la misma sesión propuse su nombre para miembro extranjero en la vacante que la muerte de Elgar ha producido.» Falla intentaría compensar este gesto proponiendo a Dukas para el mismo cargo en la Academia Española, a la que pertenece desde 1930. No tuvo éxito y nunca volvió a la docta institución, renunciando luego incluso a la presidencia del Instituto de España, en 1938.

Ha pensado un homenaje en memoria de su gran amigo francés, y a él dedicará la composición que titulará *Le tombeau de Dukas*, sobre temas de *Arianne* y *Barba Azul*, y algunas alusiones a la *Sonata* en sutilísimas evocaciones, en tiempo de marcha fúnebre. Publicó este homenaje el suplemento de *La Revue Musicale* de 1936 en su número de mayo-junio. Allí está escrito para piano. Luego lo transformará en pieza orquestal. Sobre el título pondrá: *Spes Vitae*. Una auténtica emoción religiosa posee esta evocación funeral del amigo y del maestro.

La idea de la muerte le cerca cada día más en su permanente estado religioso y espiritual; un hondo ascetismo, cierto modo místico, se instalará ya en él y su fe se exaltará aún más en las horas de prueba que el destino le tiene reservadas. Su amistad con Maritain, su correspondencia con el pensador francés, su estilo de vida y de expresión van adquiriendo el carácter pleno de un permanente estado interior y religioso. Sus renuncias materiales reducen a lo estricto sus ingresos, y aun a veces a menos de lo necesario. Su increíble pobreza voluntaria, su desdén de la

◀ *Manuel de Falla con la Orquesta Sinfónica de Madrid, en Mallorca.*

gloria, aquella especie de orgullo íntimo de no «poseer bienes de fortuna» sino sólo unos ingresos estrictos, nos llevan al Falla místico y casi ascético de los años treinta.

El círculo de sus amigos se amplía con la llegada al mismo de don Valentín Ruiz Aznar, maestro de capilla de la catedral de Granada, excelente músico y hombre bueno, con el que hará música y hablará de *La Atlántida*.

Vuelve a enfermar y sus dispepsias aumentan ese año. Se ha debilitado, y su médico, José Rodríguez Santos, le aconseja un verano de reposo en Lanjarón, a donde marcha nuevamente. Muy debilitado y con bronquitis pasa esas vacaciones, durante las cuales le van a visitar sus amigos granadinos.

Llegó así el año 1936 y con él la guerra civil. Fue cruel la guerra en Granada. Por su emplazamiento, la ciudad vivió gran parte de ese año como ciudad sitiada y cada día una catástrofe mayor aún podía abatirse sobre ella y sus habitantes. Cayeron allí amigos de Falla en uno y otro frente. Su propio hermano Germán sufrió el saqueo de su casa en Talavera, mientras estaba en América. En Granada cae inexplicablemente fusilado, sin causa previa, en venganza personal, su querido Federico García Lorca, cuando el mismo don Manuel no sabía que estuviera en Granada en esos días. Lanz ha sido encarcelado, y su propio médico está en prisión. El intentará y logrará en parte liberar a Lanz. Su gran prestigio, su intachable conducta moral le impulsan a defender al débil, sin saber sus ideas. En una ocasión fue llamado al Gobierno Civil porque, entre las numerosas familias de los barrios humildes próximos a quienes repartían limosnas los hermanos Falla, había una mujer que, al parecer, tenía filiación comunista. Cuando le preguntaron por qué le había entregado dinero, don Manuel contestó escuetamente: «Porque estoy bautizado». Falla sintió siempre un santo desdén hacia la violencia. La guerra vino a destruir su resistencia y su paz.

Su moral siguió defendida por su fe. Alguien fue a decirle que Federico había sido detenido en casa de los hermanos Rosales, una familia de falangistas destacados que había alojado y salvado a posibles víctimas de persecuciones y represalias. Dice Segismundo Romero que Falla, enterado y alarmado por ello, se dirigió a la plaza de toros, donde una milicia de voluntarios tenía su cuartel. En ella encontró a un jefe amigo suyo, y con él marchó al Gobierno Civil, donde le dijeron que estaba el poeta. Quedó Falla en el portal del Gobierno mientras su amigo subía para interesarse por él. Cuando bajó, luego de una larga espera, le dijo que Federico había sido detenido por un miembro de la

CEDA, que casi violentamente lo sacara de casa de los hermanos Rosales. Ya no estaba en el Gobierno Civil. Se entera de que Federico había llegado el día 17 de julio procedente de Madrid, donde las primeras revueltas le alarman, y se había dirigido a la Huerta de San Vicente, donde pasaba los veranos.

Del Gobierno Civil se dirige Falla a la Huerta. Allí pregunta por su padre. Le hacen esperar en el vestíbulo al pie de la escalera; junto a él, el comedor donde está el piano y el retrato de Isabelita. Cuenta Falla que esta espera fue dramática y terrible. Cuando apareció, al fin, don Federico, hombre recio, duro, fuerte, grave, llevaba en el rostro un gesto sombrío, trágico. Falla leyó en él claramente la tragedia. «Cuando le vi el rostro —diría— comprendí toda la tragedia espantosa. No sé por qué se me representó aquel hombre que apareció en lo alto de la escalera, con su gesto grave y sombrío, como el rey Lear, con el cuerpo de su hijo muerto en los brazos. Claramente le vi descender la escalera con el cuerpo inerte de Federico. No pregunté ya nada. No era necesario. Lloramos juntos.»

Esta fue la última visita de don Manuel a la Huerta del poeta. Cuando vuelve a la Antequeruela, Falla se encierra en la oración y el silencio, y se niega a recibir visitas. María del Carmen llega a temer por su salud mental y se convierte en guardiana de ese muro de silencio con que quiere proteger a su hermano. Aquí comienza la última parte de su existencia.

El 19 de agosto es trasladado Federico del Gobierno Civil al pueblecito de Viznar, donde tiene lugar su fusilamiento. El día 22 de agosto un nuevo análisis nos dice que Falla está en un estado de «grave desnutrición». Su estado de crisis espiritual le ha abatido enteramente.

Falla —no tengo noticia de que nadie lo conociera— es sin duda un antiguo tuberculoso pulmonar. A causa de sus hemorragias intestinales de aquel tiempo, así como de su aguda anemia y su estado de acentuada desnutrición, aquella vieja lesión pulmonar, siempre hasta entonces latente, debió de activarse lo suficiente para producirle las lesiones óseas que empezaron a manifestársele. En efecto, su tuberculosis comienza a dar síntomas en 1937 haciéndole padecer un absceso tuberculoso subclavicular que le obliga a someterse a diversas intervenciones quirúrgicas por el catedrático y cirujano don Francisco Mesa Moles. Los análisis dirán: «anemia acentuada sin tendencia a la recuperación» o «proceso supurativo o neoplásico». Las dolorosas curas del pecho, la debilidad y sus escasas defensas orgánicas le llevan a una grave situación. Nuevas intervenciones quirúrgicas y más

Archivo Manuel de Falla

adelante una artritis, también tuberculosa, de la garganta del pie le retienen en la cama. Cuando al año puede, al fin, levantarse, un sillero vecino le hace una deliciosa y franciscana silla con ruedas y un pequeño escabel de anea para el pie enfermo. En su tendencia al pesimismo, está ya convencido de que se quedará inválido.

Así ocurrirá que irá limitando su vida al cuidado de su salud y a su mínima capacidad de trabajo. Comienza a compadecer su obra y *La Atlántida* progresará lentamente. Su abundante correspondencia con todo el mundo, dificultada por la guerra y la alarma difundida en el extranjero sobre una detención del músico, provocan la increíble solicitud de noticias que recibe a través de las embajadas de los más lejanos países. Intenta contestar con toda puntualidad. Ha muerto su entrañable amigo y secretario el profesor Segura y se encarga de su correspondencia Enrique Gómez Arboleya, inteligentísimo colaborador de la revista *Gallo* de Federico, y positivo valor en la filosofía universitaria. El tiempo de esta correspondencia es largo y se lo restará al trabajo musical. Sobre todo, su deseo de claridad de expresión, de exactitud, le obliga a borradores y correcciones abundantes.

Sus amigos granadinos le asisten y acompañan. Siguen sus complicados horarios que desde París observa en las comidas. Desayuno a las doce, almuerzo a las cinco, merienda a las nueve y cena a las doce. Su ánimo está «por los suelos», dirá, y las noticias de la guerra, que imprudentemente sus propios amigos le comunican, le deprimen.

Sin noticias de Germán y su familia en América, debido a dificultades de la correspondencia, tardará dos años en saber de ellos.

En la primavera de ese año le visita en el carmen Segismundo Romero, que frecuenta mucho Granada para estar junto a don Manuel y hablar de música. Su amigo le contagia sus temores sobre el porvenir de la guerra civil y la posible e inmediata europea. Se muestra pesimista y preocupado. Segismundo le anima, hablan de *La Atlántida*. También le visita ese año Pemán, que le lee un poema patriótico.

Sus trabajos musicales en esos años se reducen a una adaptación a marcha del *Himno de los Almogávares* de *Los Pirineos* de Pedrell, que le ha solicitado para las milicias el jefe local de Falange, Francisco Prieto Moreno, arquitecto, que sustituye a su

Manuel de Falla en el jardín de su casa en Granada, en 1939, pocos días antes de partir hacia Argentina. Le acompañan su sobrina Maribel, su cuñada M.ª Luisa y su hermano Germán.

amigo Leopoldo Torres Balbás, ausente en Salamanca, en la plaza de conservador de la Alhambra por designación de la Capitanía General de la región.

Trabaja también en sus *Homenajes*, que está instrumentando para orquesta, y en *La Atlántida*.

Las escasas pero alarmantes incursiones de aviones que han arrojado unas bombas sobre un hotel de la Alhambra, causando varias víctimas entre la población civil, le hacen temer por su vida y se hace construir un refugio subterráneo en el carmen, bajo la escalera interior de la casa.

En septiembre de 1938 recibe noticias de Germán y los suyos; han regresado de América y están en Cádiz, desde donde le escriben contándole las peripecias de esos años. También ha regresado de Madrid, donde estuvo perseguido, su amigo don Federico Olóriz, una de las personas más queridas de Falla y María del Carmen.

Las tertulias del jardín de don Manuel tienen un encanto amable y sencillo. A ellas acuden María Paula Borrajo, Emilia Llanos, los hermanos Dawhenhill, los cónsules, y sobre todo, y fuera del protocolo, en plena intimidad, Carmen Redondo, muy joven amiga vecina del carmen de Los Angeles, que comparte con ellos las peripecias de la complicada vida casera del músico, que era como un niño grande. Ya los tres solos, don Manuel contaría sus escasas aventuras y hablaría de su «vocación de casado». «No, don Manuel —le dirá un día Carmen Redondo—, pero ¿usted cree que hay quien le soporte?» La risa del buenísimo de don Manuel era entonces como el reconocimiento de sus «rarezas». Verdaderamente aquí el biógrafo tiene que dedicar unas líneas a María del Carmen de Falla, esta compañera inseparable del músico que adquiere toda la grandeza de una figura humana gigantesca de virtudes y entregas al servicio de su hermano. Su infinito amor, su inmensa ternura, su sometimiento sin reservas a todos y cada uno de sus cambios de humor, sus caprichos y temores, la convierten en el ángel guardián del limitadísimo hombre práctico que era Falla. Buena, sencilla hasta lo infantil, inteligente pero oscurecida voluntariamente, sombra impalpable del músico, a quien dedica enteramente su vida. Hay en ella un gesto de una nobleza, una lealtad y un sacrificio que sobrecogen, como aquella fractura que se produce al caer en la escalera, mientras su hermano dormía, permaneciendo sin solicitar asistencia durante casi medio día, para asistirle al desayuno y no impresionarle con el vendaje al despertar.

Su voluntad de entrega y servicio, que haría posible una or-

ganización doméstica de aquella incapacidad y aquella inutilidad del músico para servirse por sí mismo en los más insignificantes menesteres. Pero él le corresponderá con un cariño auténtico y egoísta, como el del niño, y no habrá lugar ni ciudades desde donde no le envíe noticias. Ella será también su amanuense en todas sus crisis y mantendrá gran parte de la correspondencia, para la que él se cree incapacitado.

No era don Manuel en su intimidad, ni mucho menos, grave ni intransigente, sino irónico, con la sonrisa fácil y el candor a flor de piel. Ingenuo y sutilísimo en el entendimiento, malicioso y descubridor de la hipocresía, la idiotez y la adulación, no dejaba ver su pensamiento sino en esa intimidad que llegó a tener en esas horas en las que María del Carmen y la joven Carmen Redondo le preparaban sus comidas y sus potingues entre las más divertidas situaciones cómicas de un Falla desconocido, pero bromista, cuyas anécdotas cómicas son comentadas a veces entre las más alegres risas familiares. Aquellas persecuciones amorosas de artistas, que en su admiración por el músico le producían malestar y violencia. Aquella pedantería que tanto le molestaba y que era descrita con una gracia expresiva e irónica increíble, imitando incluso a los tipos. Aquella naturalidad de sus horas pacíficas y tranquilas, que nos dan no un Falla triste y apesadumbrado sino un hombre sencillo y espontáneo, que a veces se olvida de sus íntimos y profundos problemas. No hubo más pasión en su vida que su fe y su música. Su timidez le provenía, acaso, de su superioridad intelectual y su miedo a la vida. Su castidad fue más de orden mental y moral, y su celibato, como él decía, involuntario, pero en el fondo gozoso.

Su exquisita contención le frena de explosiones violentas ante visitas inoportunas, torpes admiradores y maniáticos que le quitan horas de su trabajo y del legítimo derecho, que él reclamaba, a su soledad. La innumerable corte de pedigüeños de favores, recomendaciones, solicitudes de empleo, le asedia. No resistía ni la mentira ni la adulación interesada.

Su vida de convalecencia en los años de la guerra discurre, en cierto modo, apacible en la Antequeruela. Tiene estudiadas las horas de la luz sobre el paisaje desde el jardín donde se sienta habitualmente. Analiza las horas de la luz sobre la Sierra Nevada, las horas en que el sol amanece por el Veleta y se pone por Sierra Elvira. El se irá a colocar en cada instante en el lugar exacto de la contemplación. Nadie debe alterar estos lugares. Especialmente a la hora del crepúsculo, cuando el sol dora las nieves de la sierra de un color malva rosado, que tanto admiraría

siempre... «con la única compensación de ver la sierra cubierta de nieve. ¡Admirable! —dirá—. Es lo único que nos faltó la otra mañana en "Los Mártires"».

A veces se distrae pintando florecitas de tipo popular con que adorna unos cristales que luego utiliza como pisapapeles. Lector infatigable, sólo las prescripciones médicas o aquellas reiteradas iritis que padecerá le privan del trabajo y la lectura. Su piano Pleyel apenas lo toca, y debido a su hiperestesia auditiva, en su trabajo o en sus ratos de música para sí mismo y muy contados amigos utilizará el tercer pedal de sordina fija.

En 1938 ha mejorado ya de su pierna y de su osteítis subclavicular; ha ganado peso y una alimentación más racional y abundante le fortalecen ligeramente. Insensiblemente se ha convertido en un neurótico bondadoso e intransigente. Sus antiguos temores a las infecciones han crecido increíblemente. Seguirá hirviendo el agua y filtrándola antes de beberla. La asepsia y el cuidado personal higiénico le abruman. Su trabajo, en fin, se irá haciendo cada día más lento, difícil y atormentado. Los insomnios le producirán auténticas crisis, incrementadas por el lento y creciente aumento de los ruidos exteriores, que le llegan desde la ciudad. Su viaje a Mallorca fue como un intento, fallido en gran parte, de un retiro silencioso. Ha pensado, así le escribe a Trend, en pasar temporadas en Tánger en busca de un silencio que, especialmente en los días de feria, se hace inalcanzable. Escribirá cartas a la alcaldía solicitando la aplicación de las ordenanzas sobre ruidos y no obtendrá resultado.

Su bolsa anda mal, y ha renunciado a interpretaciones y representaciones ventajosas en virtud de su idea de la pureza del arte. No ha podido asistir en esos años a las invitaciones para el estreno de sus obras en Europa. Finalmente, en ese año le llega una invitación de Buenos Aires para dirigir una serie de conciertos de música española. Todavía tardará un año en decidirse. Entre tanto termina la guerra española, y Falla, más optimista y recuperado, trabaja más y se siente confortado. Sus amigos Luis Jiménez, Valentín Ruiz Aznar, Pedro Borrajo, Francisco González Méndez y Enrique Gómez Arboleya le animan al viaje y, finalmente, en el verano de 1939, decide ir a América, después de haber consultado con sus médicos, que incluso le aconsejan que realice el viaje.

La Institución Cultural Española de Buenos Aires celebra ese año de 1939 sus bodas de plata, y con tal motivo solicita del músico que acepte la invitación de dirigir unos conciertos. Sus deseos de ir a América se van a cumplir, pero él teme por su po-

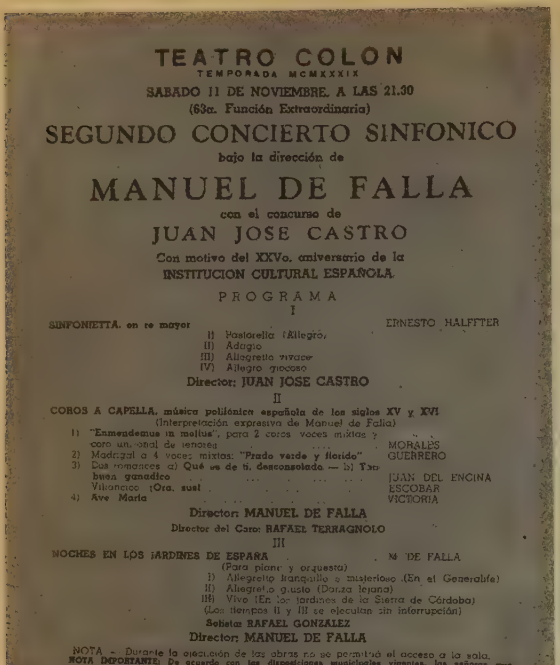
bre salud. Sale al fin de Granada en los últimos días de septiembre, en un atardecer que sería el último que contemplara. Le despiden sus fieles amigos, y el 2 de octubre embarca en el *Neptunia* con sus maletas y su *Atlántida*, en ese mismo puerto donde unos años antes arrojara una botella que contenía unos fragmentos de *El sombrero* en homenaje al gran náufrago y amigo Enrique Granados. Acuden a despedirle sus grandes amigos Juan Gisbert y Segismundo Romero, que le acompañan desde Granada. Ya en el puerto, Falla, en ese continuo temor de morir a los setenta años de su vida o acaso en la travesía, dice al abrazar a Segismundo: «Me temo que no nos volvamos a ver ya nunca.» Con ellos acude Frank Marshall, su viejo condiscípulo del Conservatorio. El 18 de octubre llega Manuel de Falla a Buenos Aires.

El viaje le fue confortador hasta llegar a las costas de Cádiz, su ciudad natal, que desde su escala en Tánger contempla a lo lejos. Acuden al barco periodistas y reporteros que desean fotografiarle y solicitarle declaraciones, más políticas que artísticas. Don Manuel se niega a lo uno y lo otro, y sólo les promete su deseo ya expresado de hacer escala en Tánger, a su regreso de América, y conocer Africa.

El referido 18 de octubre llegan Manuel de Falla y su hermana inseparable María del Carmen. Les recibe el pleno de la Institución con todos los honores de un gran acontecimiento. Todo ello le abruma y sólo desea descansar, renunciando inmediatamente al hotel, pues, como él diría, «no es esto para mí, ni por el lujo ni por el gasto». Inmediatamente después de los conciertos se traslada a una región más seca y alta, primero a Villa Carlos Paz, de la provincia de Córdoba, junto al lago San Roque, y luego a Los Espinillos, en Alta Gracia, de la misma región de Nueva Andalucía.

El día 3 de septiembre ha comenzado la II Guerra Mundial. He aquí la clave y la razón suprema del viaje a América de don Manuel. Ello colmará la medida de su resistencia moral. Como en la anterior guerra, se siente del lado de los aliados y prevé una catástrofe para los países latinos y para Inglaterra. Su tendencia al pesimismo y la realidad del comienzo de la guerra le hacen imaginar una Europa invadida por el nazismo, que desprecia por su crueldad, y sale de Granada y de Europa desgarrado, pero con arrestos de aventura y esperando la muerte cualquier día. Ya en 1932, con las primeras escaramuzas de las luchas sociales, ha hecho su sencillo testamento en una cuartilla.

Por ello decide esperar, y olvidando en lo posible la marcha de los acontecimientos, intenta aislarse de cuanto ocurre en su



TEATRO COLON

TEMPORADA MCMXXXIX

SABADO 11 DE NOVIEMBRE, A LAS 21.30

(63a. Función Extraordinaria)

SEGUNDO CONCIERTO SINFONICO

bajo la dirección de

MANUEL DE FALLA

con el concurso de

JUAN JOSE CASTRO

Con motivo del XXVo. aniversario de la

INSTITUCION CULTURAL ESPAÑOLA

PROGRAMA

I

SINFONIETTA, en re mayor ... ERNESTO HALFFTER

I) Pastorella (Allegro,
II) Adagio
III) Allegretto vivace
IV) Allegro gioioso

Director: JUAN JOSE CASTRO

II

COROS A CAPELLA, música polifónica española de los siglos XV y XVI

(Interpretación expresiva de Manuel de Falla)

1) "Enmendemus in melius", para 2 coros voces mixtas y coro unisonal de tenores ... MORALES
2) Madrigal a 4 voces mixtas: "Prado verde y florido" ... GUERRERO
3) Dos romances: a) Qué se de ti, desconsolado. — b) Yan buen ganadico ... JUAN DEL ENCINA
Villancico: ¡Ora, sus! ... ESCOBAR
4) Ave María ... VICTORIA

Director: MANUEL DE FALLA

Director del Coro: RAFAEL TERRAGNOLO

III

NOCHES EN LOS JARDINES DE ESPAÑA ... M. DE FALLA

(Para piano y orquesta)

I) Allegretto tranquillo y misterioso (En el Generalife)
II) Allegretto gustoso (Danza lejana)
III) Vivo (En los jardines de la Sierra de Córdoba)

(Los tiempos II y III se ejecutan sin interrupción)

Solista: RAFAEL GONZALEZ

Director: MANUEL DE FALLA

NOTA. — Durante la ejecución de las obras no se permitirá el acceso a la sala.

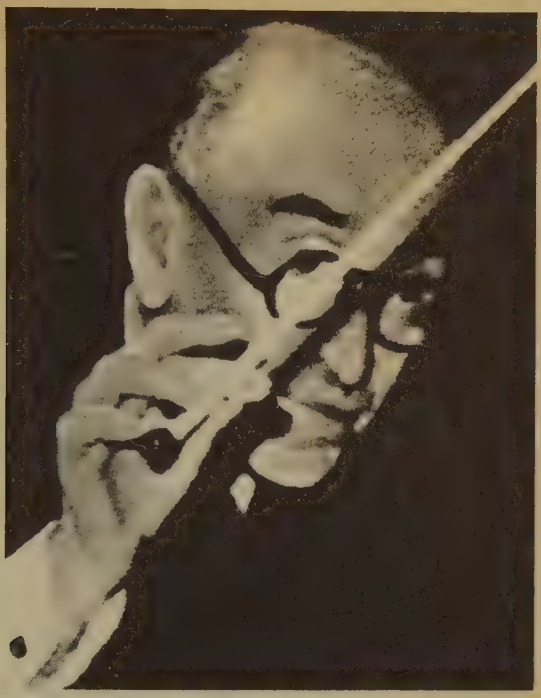
NOTA IMPORTANTE: De acuerdo con las disposiciones municipales vigentes, las señoras que asistan a la platea deberán permanecer sin sombrero durante el desarrollo del espectáculo.

Cartel del Concierto de Falla en Buenos Aires. El maestro recibió en Argentina un triunfal homenaje a su obra y a su persona. Sería el último.

entorno. Algo de eso ya había hecho en Granada, donde María del Carmen, al recibir a los amigos antes de hacerles pasar al estudio, les rogaba, no siempre con éxito, que no le hablaran ni de política ni de guerra, en ese intento de aislamiento de un mundo cruel y violento.

En 1941, invadida Francia, el desaliento que esto le produce es grande. Leerá por esos días, en uno de los diarios de Granada que recibe, la noticia de un pequeño robo de unos raterillos en su carmen de la Antequeruela. Ese mismo año escribe a su amigo Pedro Borrajo para que, por temor a nuevos robos, que él se imagina descomunales, embale sus muebles y sus libros y los deposite en el convento de Santa Inés de Granada.

Cuidadosamente, María Paula Borrajo irá levantando la casa, no sin que antes Hermenegildo Lanz, ya en contacto con el autor de este libro, realizara los dibujos que pudieran servir, como así fue, para un día volver a ella sus cosas y sus muebles. Justamente el mismo año se traslada a los Espinillos de Alta Gracia, una casita sobre la colina, desde la que se contemplan las



Falla dirige la que sería su última actuación en público, en el Teatro Colón de Buenos Aires, en 1939.

lejanas cumbres de la Sierra de Córdoba. Su salud va empeorando lentamente y todavía sufrirá nuevas intervenciones en la lesión costal

Su llegada a Argentina ha representado un último y triunfal homenaje al hombre y su obra. Pero don Manuel no ha ido a Buenos Aires para recibir homenajes ni honor. *Soli Deo honor et gloria* será el lema jerónimo que adopte. Los actos públicos y banquetes serán rechazados y no asistirá sino a las sesiones musicales que su salud le permite. Dirigirá los conciertos ayudado por el músico y excelente director Juan José Castro, a quien don Manuel cobra un singular afecto y estimación.

La popularidad le venía pesando desde hacía tiempo, y el carácter americano, abierto, cordial, expansivo, le intimidaba y le iba encerrando día a día en su soledad y retiro. Dirige cuatro conciertos y sólo el último de música exclusivamente suya; en él estrenará sus *Homenajes*.

Tiene lugar este concierto el 18 de noviembre de 1939 en el Teatro Colón. En esta pieza incluye, junto a la *Fanfare* para Ar-

bós y la orquestación de *La elegía de la guitarra u Homenaje a Debussy*, *Le tombeau de Dukas* y la *Pedrelliana*, sobre temas de *La Celestina* de Pedrell, la evocación de los frescos de Orcagna del cementerio de Pisa, en la elegía de la alegría de la vida y la tristeza de la muerte. Fue esta *Pedrelliana* su última composición terminada en Granada en 1938 y está escrita en los días de su enfermedad más grave.

Fue este concierto como una apoteosis triunfal en la que Falla se despide de toda actuación pública. Ha expresado ya, como en un acto del más fiero nacionalismo, su alta idea nacional de la Música. Sus anteriores conciertos, como en una antología musical desde Cabezón Morales y Juan del Encina hasta Albéniz, Turina, Granados, Esplá, Rodrigo y Pahissa, hasta el suyo, son el exponente de su conciencia nacional y su afirmación estética.

Sin embargo, no podrá ya volver a dirigir, no podrá superar su agotamiento ni su enfermedad. Su retiro monástico voluntario es también necesario y aun urgente. La tensión de los conciertos le afecta profundamente y ahora irá día a día sintiendo la propia limitación de sus fuerzas. Vuelven los insomnios, las crisis de depresión, el temor constante a nuevas enfermedades, la lucha contra los insectos, el calor y las corrientes de aire; los escasos ruidos le afectan más que nunca; así van pasando los años terribles de la guerra, va perdiendo a sus amigos: Zuloaga, Sert, Viñes, Béla Bartók, Solana...

La Atlántida es ahora una obra ingente que no puede terminar, en la que trabaja febril y con esfuerzos de los que luego se resiente durante días. Aquella enorme carpeta granadina de notas a veces permanece intacta varios meses. «Mi pobre *Atlántida*», dirá compadeciéndose de él y de su obra a la vez.

Manuel de Falla va agotando su débil salud; sus limitaciones, su rigor, su orden, sus prejuicios, su atención desmesurada en las pequeñas cosas, los vientos del equinoccio, las lunas del invierno, su exaltada imaginación y su real enfermedad, le encadenan cada día a una inactividad angustiosa y anhelante. Como él dice, sólo le ayuda, le salva, su fe inquebrantable. Vive casi pobremente. La guerra, una vez más, le bloquea sus derechos de autor; pasan los días en inútiles esfuerzos, en revisiones y nuevas soluciones técnicas a la idea, y con ello *La Atlántida* va lentamente creciendo. Vuelve a negarse, como en Mallorca y Granada, a un ventajoso contrato con una casa de películas para una versión de sus obras. A España llega la noticia de que don Manuel pasa dificultades económicas en Buenos Aires; sus amigos de la Sociedad de Autores, a través de su presidente, Eduardo

El músico en sus últimos días, con Rafael Alberti y Paco Aguilar.

Marquina, le fijan una pensión mensual de mil pesos a cuenta de sus derechos retenidos por la guerra. Es el español más ilustre de ese momento, de todas las más importantes Academias de Europa y de la Hispanic Society de Nueva York.

Los hombres más ilustres le visitan en Alta Gracia, como había ocurrido en Granada; Rafael Alberti nos dejará su maravillosa estampa de esos días de Falla, y desde Granada sus amigos le alientan y escriben. María del Carmen será su definitiva amanuense. Irresoluto, vive en continuo agobio de tiempo y lugar. Su reloj, todavía con la hora granadina, es un mandatario de su voluntad, y cada consulta de la hora, un cálculo mental. Realmente enfermo de los bronquios, su antigua y definitiva tuberculosis, la activación de sus lesiones secundarias óseas, la falta de reacción favorable, le privan de un trabajo sistemático y eficaz. «Hoy —dirá a don Valentín— trabajé diez minutos intensamen-

Falla en su casa de Alta Gracia en Córdoba (Argentina).

te; mañana espero llegar a los quince.» Ha envejecido aún más. La nostalgia de Granada es grande, pero la silencia.

Siete años —fatídico siete de Falla— vive en América. Al cabo de ellos poco ha logrado en descanso, trabajo y retiro, poco en salud, que se ha empeorado notablemente. Lejos también de Germán y los suyos, de su ahijada Maribel, que iría a hacer la primera comunión a Granada, lejos de España y con escasa fuerza para regresar, ve inútilmente que su trabajo se hace cada día más lento.

Ya apenas baja a la iglesia para sus prácticas religiosas. Su cuarto, limpio, blanco, monástico y sereno es la celda de su lenta agonía, que insensible le va llegando. El 14 de noviembre, nueve días antes de cumplir los setenta años, muere Manuel de Falla, confirmando así sus presagios: «¿Qué será de mí en este septenario?» Sobre la cama, caído a medio vestir, amanecería su pequeño cuerpo delgadísimo, frágil, muerto. Una angina de pecho fue su fin.

De aquella existencia atormentada, de aquella vocación de belleza y perfección de rigor, de aquella fe quedará ese cuerpecillo caído, vencido sobre el lecho como un pelele de osamenta. Sobre la mesa de noche, la complicada cacharrería de los potingues, el vaso de agua, el cenicero y el reloj del abuelo, aquel que en el armónium de Cádiz, en la lejana infancia, hilvanaba las notas de *Las Siete Palabras*, o las sonatas de Scarlatti. Aquel reloj era como su segundo corazón en el costado de su vivir, que le había marcado las horas inalterables de su exitencia, en el horario de Cádiz, de París y, sobre todo, en el horario lírico de su carmen granadino, sellado por las campanas de la ciudad, que penetraban el silencio de la Antequeruela. Aquellas campanas de San Cecilio, de los conventos de Santa Catalina, de los Angeles, de las Comendadoras de Santiago... Su otro reloj, el de la casa de sus padres, se quedó allí en Granada, con sus cosas, bajo el rellano de la escalera. Pero todo eso quedó atrás. Bien ligero de equipaje llegaría a Alta Gracia. «A esa hora se estará poniendo el sol por detrás de la Sierra Elvira... pero todavía es primavera...» Qué lejos ya de todo, qué distantes Albéniz, Ravel, Debussy, Granados, Zuloaga, Sert, Federico, Dukas, Diaghilev... El reloj del abuelo, sonoro, rítmico, como un corazón sobre la mesa, se instala en el silencio de la alta madrugada de Alta Gracia. Algo va lentamente rompiendo su atadura de la tremenda mecánica que detiene el ritmo de una existencia atormentada y fecunda.

No logró Falla en América otra cosa que un poco más de gloria para la música española. Su europeísmo desgarrado fue su

tortura en América y su incurable nostalgia. Su cuerpo fue embalsamado en la ciudad de Córdoba por cuenta de la Embajada de España, que lo devuelve a la patria cumpliendo así aquel testamento hecho en Granada. Manuel de Falla vuelve en el *Cabo de Buena Esperanza*, el día 22 de diciembre de ese año. Desde Canarias es transportado su cuerpo en un crucero español que al fin lo retorna a Cádiz en un brumoso día invernal. Junto a su cuerpo, inseparable, fiel sombra de la lealtad y el amor, María del Carmen regresa. Es enterrado en la catedral de Cádiz; sobre su tumba, unos mármoles grises de aquella Sierra Elvira granadina por donde se ponía el sol en la Antequeruela, y en ellos su lema: *Soli Deo honor et gloria.*

Tras la muerte de Falla, su hermana María del Carmen se trasladó a un convento de Jerez, dedicando su vida a la oración, y sus ingresos a la caridad más generosa. Como en sus años gra-

Bajo mármol granadino reposa en la catedral de Cádiz el cuerpo de Manuel de Falla.

◀ *El* Cabo de Buena Esperanza, *barco de guerra que trajo a España el cuerpo de Manuel de Falla.*

nadinos, aunque limitada por su edad, siguió repartiendo entre los pobres sus abundantes ingresos, reduciendo su gasto personal a «lo necesario y estricto». Iba a veces a su casa granadina, donde con sus amigos de otros años compartía las horas en el estudio de su hermano o en el jardín de la Antequeruela. María del Carmen de Falla falleció en Jerez de la Frontera el día 1 de octubre de 1971.

12. La Atlántida, testamento estético

Intencionadamente, en la vida de Falla apenas si ha sido considerado el tema de *La Atlántida*. En realidad esta obra, que ha constituido casi la mitad de su vida, es como la resultante de la lenta elaboración de su testamento estético. Casi veinte años de su vida de compositor ha dedicado a ella, que llegaría a ser como su calvario artístico y acaso la medida de su impotencia física a causa de su salud.

La producción musical de Falla, relativamente corta, apenas alcanza otros veinte años desde *La vida breve* al *Concerto*. Por ello, esta obra, que ocupa en la balanza temporal de su existencia la mitad real de su esfuerzo, nos sobrecoge más al pensar cuánto de él se ha perdido en sus luchas, sus abatimientos. Podríamos pensar, y acaso acertemos, que Falla, desde el *Concerto*, ha perdido parte, al menos, de sus facultades creadoras. Sin embargo, bastaría enfrentarnos con los primeros acordes de *La Atlántida*, a los treinta y cinco de su comienzo, para comprender que esa limitación de su trabajo ha sido, como en toda la obra de su segunda mitad, en virtud de un rigor estético que alcanza ya límites increíbles, para hacer posibles los postulados artísticos que se ha impuesto. En su último legado Falla ha seguido, como en toda su obra, la trayectoria de una evolución musical que se ha señalado a esos cuarenta años de su vivir estético y biológico. Por otra parte, sigue, en cierto modo, el proceso artístico del mundo, que incluso se adelanta a él si pensamos en la fecha de su comienzo. Pertenece, pues, a ese momento en que su arte se está sustanciando de rigor, pureza tonal; se está divinizando, en fin.

Sobre el origen de *La Atlántida* se ha dicho acaso demasiado, sobre todo si olvidamos el momento en que se inicia el trabajo y toma cuerpo la idea. En 1926 Falla está de lleno en el tema,

Representación de La Atlántida *en el teatro romano de Mérida.* ▶

si no del poema, sí de la música coral de módulo clasicista, pero en técnica moderna. Su origen está, y no hay que buscarlo en otro lugar, en los autos sacramentales que monta con Federico, y en el sentido religioso escénico del *Misterio*. Sobre todo, aquel trabajo del auto de *La devoción de la Cruz* le sugiere la idea de una obra de alcance universal sobre un tema esencialmente nacional, hispánico.

Sobre la idea primera de *La Atlántida* hay que oír a Juan Gisbert, que en realidad fue quien determinó la decisión de Falla. «En el año 1926 acompañaba a Falla al Congreso Internacional de Música Moderna de Zurich. Durante el viaje en tren hablamos de música y Falla me dijo que quería hacer algo en homenaje a Cataluña, especialmente a Barcelona, en gratitud a las muchas demostraciones de cariño recibidas de la ciudad. Pedrell le había sugerido que hiciera una ópera sobre la vida de Ramon Llull, pero esto no entraba en la forma de ser de Falla, porque la vida de Llull tuvo periodos confusos. Entonces sugerí que hiciera *L'Atlántida*, el magno poema de Verdaguer. Don Manuel no conocía la obra, y yo prometí enviarle un ejemplar para que así pudiera apreciar el vuelo y ritmo de los versos en toda su dimensión original. Como Falla no conocía tampoco el catalán, accedió a mi propósito de enviarle además un diccionario.»

Que Falla, que siempre necesitó un apoyo literario, andaba tras un texto de gran formato, lo demuestran sus adaptaciones al *Poema del Cid*, los clásicos y el tema colombino. No poco influye la obra de Paul Claudel en esta decisión.

Sin embargo, la decisión final la provocarán sus amigos catalanes Gisbert y Sert, quienes, especialmente el primero, le resuelven los difíciles problemas que plantea la autorización de los herederos de Verdaguer. Por ello, *La Atlántida* será una obra que Falla emprende un poco de la mano de sus grandes amigos catalanes, y será a ellos a quienes dará las primicias de la idea. A Sert le explicará detalladamente el formato general. Resueltas por Gisbert las dificultades de las disposiciones testamentarias sobre *L'Atlántida*, emprende Falla el trabajo comenzando por el estudio de la lengua catalana en gramáticas y textos que Gisbert le envía. Que en *La Atlántida* Falla rinde un homenaje a sus amigos catalanes lo demuestra el propio y primer deseo de que fuera estrenada en el monasterio de Poblet, lo que nos afirma ya su concepto de lo que de escénico puede tener esta obra.

En 1927 está ya Falla trabajando de firme en *La Atlántida*. Noches febriles, de insomnio y vuelta de sus crisis bronquiales específicas que le atormentan: esa tuberculosis de Falla, que aún

no se ha literaturizado como las de otros ilustres enfermos. En realidad, el periodo más continuado de trabajo lo constituyen los diez años que median entre 1926 y 1936. Pero su trabajo es de tal naturaleza, que cada compás es analizado y estudiado escrupulosamente. Da idea de este momento de la creación fallesca aquella anécdota que cuenta Segismundo Romero. En cierta ocasión, y en el trabajo del *Concerto*, don Manuel pide consejo a Segismundo sobre una modulación del violoncelo en relación a su ejecución y sonoridad. «Bien —le dice don Manuel—, estudie ésa, pero en caso de no ir bien, todavía tengo once soluciones más para ello.»

Ese mismo año de 1927, Sert, de regreso de los Festivales de Salzburgo, le trae a Falla el encargo de Max Reinhart, fundador y alma de ellos, de un montaje musical y escénico de los autos de Calderón y de Circe. Justamente el tema del que ya habían hablado los amigos españoles y cuya sugerencia lleva Sert a Reinhart. Pero don Manuel está ya de lleno en *La Atlántida*. Sin embargo, esta determinación del tema no deja de producirnos cierta extrañeza, sobre todo por cuanto representa como un paso atrás de la evolución y el momento literario que vive. El poema de Verdaguer, de cierta ñoñería fin de siglo, más propio de la época de *Mireya* y de esa cursilería de los años de Cádiz, de la que Falla nunca se liberó por completo, no era el más popular, por cuanto, después de Rubén, los temas épicos sonarían a los poetas de la generación de Federico, Alberti, Neruda como una vuelta atrás del reloj del tiempo. No obstante, cierto mal gusto que perdura en Falla de sus años de Modernismo en Cádiz le lleva a la determinación de esta *Atlántida* literariamente tan desfasada y líricamente tran grandilocuente y falsa. Sin embargo, Falla tiene la contención, y lo que hubiera podido ser en su primera juventud una obra al estilo wagneriano en trilogía con todo un aparato de acción, desarrollo y música, se convierte en cantata escénica, en la que ya se ponen de acuerdo sus ideas musicales con una representación poemática entrevista en sus trabajos sobre los autos sacramentales.

La Atlántida representa, pues, aparte lo que el poema represente en el gusto o el momento literario, ese proceso de deshumanización, de divinización, que conduce su arte a metas abstractas. No renuncia Falla en ella a la esencia de su arte, al sentido popular y de servicio que tiene su obra. Ahí están esas canciones granadinas de *La Atlántida*. Lo que sí está ocurriendo es el claro proceso de despersonalización del arte hacia los símbolos puros. Se ha desprendido de cuanto estorba a la pura expre-

sión. Cuando aborda *El retablo* deja ya fuera la figura humana, queda el muñeco, el símbolo todavía literario. Antes, en *El Sombrero*, ha enmudecido a los personajes, primero en forma de pantomima, luego en forma de ballet. Por último, en *La Atlántida* Falla ha suprimido absolutamente la figura, y deja —acaso en una concesión a Sert— desnuda la escena.

Cantata Escénica la llama, y bien claramente señala que ésta es como una leve alusión al poema, porque será ésta, la escena, la que ha de dar referencia al poema. *La Atlántida* es, en fin, como un grandioso retablo en el que maese Pedro fuera el propio argumento. Todo ello es, en definitiva, la versión culta de los pregoneros y juglares de las ferias de los pueblos de España. Por ello la idea de Falla de la representación ante un retablo o, a lo sumo, ante unas representaciones plásticas alusivas, es la que nos puede y debe orientar al espíritu de la obra. El poema, demasiado ampuloso y barroco, en realidad no le iba a su estilo, más recogido, intimista y sencillo. Más cerca está Falla de los autos, por cuanto éstos le conducen hacia el arte religioso absoluto, hacia esa misa que se quedó sin escribir por su inaudita humildad, consecuente con aquella emoción de las *Las Siete Palabras* de su infancia.

Ciertamente, Falla debía —él lo dijo siempre— cuanto era a Francia, a sus amigos Dukas, D'Indy, Debussy, Ravel; pero será ahora, desde hace años, Maritain su gran aliento y ayuda. De esta amistad de Falla, y de su correspondecia, habrá que hablar algún día, porque acaso estos dos hombres constituyan los dos pilares de una fe nueva: la científica del francés y la del «carbonero» del andaluz.

Con todo, *La Atlántida* no es música religiosa, no sólo por el carácter del poema, sino por la propia idea musical de Falla, que sólo intenta hacer la obra de la música nacional en su versión universal. Nada más. Esta meta es el temor a la excesiva sugestión que ejerce la música andalucista anterior a *El retablo*. Por ello, es cierta la afirmación de Palhen cuando dice: «Si la idea de Reinhart hubiera sido efectuada, habría servido a Falla para entrar en un círculo de la cultura europea en donde su obra era todavía considerada como exótica.» Justamente en ese círculo universal a que asciende con *El retablo* y *La Atlántida*.

Pero de esta obra extensa, cuyo análisis excede la intención de este libro, lo que nos debe interesar es el estado en que Falla va construyéndola lentamente. Cincuenta años tiene Falla cuando la comienza. Ya en 1931 le había dicho a Valentín Ruiz Aznar, maestro de capilla de la catedral recién llegado a Granada,

que tenía gran parte de la instrumentación. Federico García Lorca y Ernesto Halffter le han oído interpretar al piano, el delicioso Pleyel de la Antequeruela, el *Sueño de Isabel* en 1932. Rafael Mora, su médico de cabecera, ha escuchado igualmente parte de la *Salve,* y en 1936 de nuevo su discípulo y fiel Ernesto Halffter le ha oído trozos terminados. A Segismundo Romero incluso le ha mostrado el gran cuaderno de ella, y con éste le retrata hacia 1934 su amigo Rogelio Robles en su *bureau* del estudio granadino.

Sabemos, pues, que cuando Falla sale para Buenos Aires en 1939 lleva sólo sus partituras editadas y el gran carpetón de su *Atlántida*. No sólo aquellas partes terminadas enteramente, sino *todas* las anotaciones, hasta las más insignificantes; desde aquellas anotaciones en los billetes de tranvía, aquel viejo tranvía de la Alhambra, con su cremallera ruidosa, infernal, que subía al Caidero hasta la propia entrada de la Antequeruela Alta, con el «buenas tardes, don Manuel» de los empleados, amigos ya del músico.

Así, de este viejo hábito de conservar las más insignificantes cosas, los objetos más inútiles, Falla irá conservando hasta las más extrañas anotaciones que le sirvan para su trabajo de *La Atlántida*. De aquí la ingente cantidad de material musical que esta obra ha dejado y de cuya ordenación, y acertadamente, su discípulo Halffter ha sido el más afortunado intérprete.

Cuando muere Falla, ese material, cuidadosamente conservado por María del Carmen, vuelve a España. Ella y Germán, residente en esa fecha de 1947 en San Fernando, deciden al fin entregarlo al único discípulo que Falla tuvo, a su gran amigo Ernesto Halffter, quien por encargo del entonces Ministerio de Educación Nacional y la Casa Ricordi, propietaria ya de los derechos de edición, y como encargo oficial, acomete la ingente labor de estudiar la obra, ordenar, seleccionar y completar lo que en ella quedaba por hacer. Decididamente ésta hubiera sido acaso la voluntad de Falla, conocedor de la capacidad y facultades creadoras de Halffter.

Pese a ser el conocedor insustituible de la técnica de escritura de su maèstro, esta labor ha debido de ser particularmente ardua para Halffter por lo que tiene de servidumbre a la idea del autor, teniendo en cuenta, además, lo incompleto de la partitura en algunos pasajes y la peculiar forma de trabajar de Falla, con anotaciones a temas melódicos e infinitas variantes, correcciones de estructuras formales, de desarrollo, modulación, síntesis y ritmo.

He aquí, en carta a Sert, la idea de *La Atlántida:*

«Granada, 10 de noviembre, 1928

»Mi querido Sert:

»Sí que ha sido una pena lo ocurrido, pues a esta distancia, poco eficaz podremos hacer... y yo no iré a París antes de fin de mayo. Desde que recibí su carta he estado preparando estas notas para suplir, aunque sólo sea en parte, lo que hemos dejado de hacer aquí. Considero indispensable que conozca usted la música que llevo hecha y que cambiemos impresiones sobre mis "intenciones" escénicas; de otro modo, poco podremos adelantar. ¿No podría venir usted para fin de año o principios del próximo? (¡enero es el mejor "momento" de Granada!). Yo le aseguro que, a no ser por la premura de tiempo en que estoy a causa de este mismo trabajo, iría a París para evitarle el viaje. Pero... ¡imposible!

»Y volviendo a la realización escénica, veo cada día con mayor claridad y convicción que los cuadros han de ser *sin movimiento,* abandonando incluso aquel primer proyecto del cuadro *a veces* movible. Nada de eso. Pero lo que sí se puede hacer es dividir la acción principal de un cuadro (cuando la situación dramática lo exija) en dos o más partes, separando los cuadros con telones de tul que vayan oscureciéndolos hasta su desaparición, y luego a la inversa, levantando los telones de tul hasta descubrir la *segunda* parte del cuadro. Los *cuadros* habían de dar *algo* la impresión de viejas vidrieras de catedral, *pero en distintos planos y todo en transparencia.* Mis recientes visitas a viejas catedrales allí en Italia han sido de consecuencias *definitivas* en la revelación de lo que hasta entonces sólo veía aproximadamente y como en oculta aspiración. No sé si me explico... Pero vamos al asunto:

»Para el *prólogo,* sobre lo ya determinado para el telón ascendente, debajo de *Atlas* sosteniendo el firmamento, la *Atlántida sumergida* (murallas, bóvedas, torres a distinta altura, etc., etc. Monstruosos peces luminosos). Para enterarse del texto elegido, lea usted las siguientes estrofas (las páginas que indico *siempre* corresponden a las de la última edición del poema, publicada por la Llibreria Catalonia).

»Pág. 27. *Veus eixa mar - Aquí els titans -. Aquí estengué sos marges.*

◀ *Tres entrañables amigos de Falla: Segismundo Romero, Juan Gisbert y Ernesto Halffter.*

»Pág. 28. *Rei n'era Atlas* (pero con la siguiente variante que he considerado necesaria:

»aquell qu'els fills de Grecia

»veren com gram montanya, toto coronat d'estels,

»y ajupit sens decaure, davali sa volta inmensa

»servant ab ferma espatlla la máquina dels cels.

»Luego, en la misma página: *En gegantesa y muscles - Mes una nit bramaren - Oh, Atlántida! A on est?* etc., etc. Tú sola, hermosa Gades (pág. 112). Y después (pág. 29) *I a tu? qui et salva,* etc. - *L'Altissim! Per ço de les riqueses.* - Y termina el prólogo.

»Veo dudoso aún el cuadro del "Incendio de los Pirineos", me ocuparé del siguiente, que será probablemente el *primero* de esta *primera parte.* (La obra, como recordará, consta de dos partes). Conste que cuanto voy a decirle del decorado, trajes, etc., sólo tiene el valor de una *indicación;* pero me ha parecido útil hacerle ver el modo como yo veo los cuadros cuando compongo música.

»Gades: En primer término, gruesas columnas de plata sin base ni capiteles, y en uno de los lados, sustentando una albarrana o baluarte también de plata. Tras las columnas, *Gerión* el tricéfalo (el Viejo del mar) con su perro de dos cabezas. Gerión aparece postrado ante *Hércules* (Alcides) que, alta la clava, avanza amenazante. Al fondo la rada gaditana, con muchas naves rojas y negras, largas o redondas (ventrudas). Alguna con la proa de bronce y pabellón de púrpura. Cierra parte de la rada un muro de plata. Luz meridiana. Tipos: *Gerión (quella sozza imagine di froda* —Dante— *Inf.* XVII). De sus tres cabezas, el rostro de la central es "como el de un varón justo" (ídem, íd.). De las otras dos cabezas, una abatida, con la faz hinchada de ira: los ojos revueltos. La tercera, bermeja, vuelta hacia atrás, con rasgos de serpiente en el rostro. Sobre las tres cabezas lucen "como coronas semejantes al oro" (Apoc. IX). Por manos, garras llenas de vello, como los brazos hasta los sobacos; y la espalda, el pecho y los costados, tan salpicados de lazos y escudos que *non fer mai dranne tartari né turchi, ne fur tai tele per Aragne imposte* (Dante, íd., íd).

»Hércules: Casco griego de dura piel, erizado de colmillos de jabalí, con cerdas cortas en su parte central. Cinturón de fibras de plantas, que, al lado izquierdo, sujeta un haz de flechas. Corta túnica de oscuro tejido metálico, y envuelto con la piel de un león. Gran arco curvado, a la espalda. La clava, en su diestra. Fuertes sandalias atadas con fibras.

»El jardín de las Hespérides (páginas 45 a 49 del poema). Las

siete Hijas de Hésperis (las Pléyades). Cantos y juegos. Trajes: algo así como la *Athena* de *Fidias* (Dresde). *Alcides*, internándose en el huerto, llega hasta el naranjo para coger su rama cimera. El *dragón* (el Drago de Gades, pág. 112). Lamento de las Hijas de Hésperis —Voz de Atlas—. Termina el canto de las *Hespérides: Mare! penjau d'un salze*, etc.

»*El templo de Neptuno* (interior). De inmensa altura y anchura. Los muros formados de rocas. La bóveda, de marfil incrustado de plata y cobre aurífero. Enorme estatua de *Neptuno*, cuya cabeza llega casi hasta la bóveda. Exterior (para después): Muros revestidos de estaño. Almenado de oro con reflejos de fuego.

»*Atlantes*, circundando al Idolo, *Titanes*.

»Retemblor de la tierra. Un rayo cercena la cabeza de Neptuno. Pasan como sombras, tétricos fantasmas. Los Atlantes se estrechan en conciliábulo. Oyese el clamor de sus hermanas. *Atlantes* y *Cíclopes*, arrancando a trozos los pilares del templo, se preparan para luchas con *Alcides*. Clamor de las Hespérides:

»*Ay! lo guerrer que'l pare preveya, Veusaquí*

»*veusel aquí: t'arriba, oh atlántica nissaga*, etc. etc.

»En tumulto aparecen otros titanes —los más ancianos—, blandiendo armas de piedra y osamentas. Por el atrio del templo se ve pasar a Hércules llevando el retoño del toronjal. Todos embisten contra el héroe; pero Alcides, blandiendo su terrible clava, se abre paso camino de Gades, para plantar allí el retoño del naranjo. *¿Estrofas? ¿Gades?* [nota a lápiz].

»*Calpe (Fretum Herculeum)*.

»*Alcides*, con su clava, rompe a golpes la Sierra, dejando paso al Mar. —*El arcángel*—. *La palabra divina* (por el Coro): *"los astres y mons semblen pararse a oir la nova, altissima paraula del gran Deu"* (estrofas elegidas: páginas 68-69).

1. *"Al dar per cor la terra"*
2. *"Per ell de l'ampla cúpula"*
3. *"Ell contra mi"*
4. *"Oh cada sol"*
5. *"Prou juntí els continents"*
6. *"Per qué m'escups lo fang"*
7. *"Mes, promte a la que esborra"*
8. *"I els vui malavinguts"*

»Las dos estrofas con que termina el canto —*Gibraltar obert*— las dice, cantando, el *narrador*. Durante el coro anterior —la palabra Divina— véase a *Alcides* postrado *"com arbre que un llamp ha deixat sec"*. Luego, súbitamente enardecido, terminando su obra de destrucción, penetra, junto con el Mar, en la

tierra maldecida. Al comenzar el cuadro (Calpe) el sol poniente ilumina la Sierra; al terminar, cielo lóbrego... "dantesco"...

»El canto de Hésperis, que, como presa de locura, sale al encuentro de Alcides: *"Deu o mortal que sias, tu, que enfonses ma patria,* etc." [Tachado este párrafo, con una nota a lápiz: *Ver aparte.*]

»"Mes no! no te m'endugues", etc. (páginas 85-86).

»La voz de *Atlas.* (Tal vez, antes, el adiós de Hésperis a sus hijas, pág. 77). *"Per que a mon sell, oh filles!",* y las dos estrofas siguientes. [Tachado este párrafo; hay una nota marginal a lápiz que dice: *Vale,* pero sólo en lo que concierne a Hésperis y las Pléyades.]

»El hundimiento de la *Atlántida.* Hércules, en lucha con Anteo, le ahoga entre sus brazos, sosteniéndole en el aire. Mientras, los Atlantes, desesperando de arribar a Gades y huyendo del diluvio, *quieren escalar el cielo.* Con troncos y peñascos que encaraman en la montaña, *forman ciclópea torre.* Empinados los unos sobre el dorso de los otros y traspasando nubes, alzan los más altos sus brazos de gigante para asirse de la estrellada cúpula del firmamento. [Nota marginal a lápiz: *Marionetas?*]

»El castillo humano se derrumba en horrible cascada, mientras el *arcángel,* envainando su espada abismadora, remóntase a los cielos. Y *Hércules,* en la remota lejanía, levanta con rocas dos columnas, y en ellas *escribe* con su clava: *Non plus ultra!*

»Así termina la primera parte.

»Segunda (y última) *parte:*

»Voces de Empíreo: Christoferens, Christoferens, Christoferens!

»I. El Peregrino.—Colón (sayal gris —color franciscano— y pértiga, pero con su tocado tradicional) recorre con paso tardo un áspero camino ascendente, sembrado de cruces negras, y que ocupa distintos planos. Una ensenada, casi en el centro de este camino, deja ver el *Atlántico* con las *columnas de Hércules (Non plus ultra)* en el lejano horizonte. Entre ambas columnas, el Sol, en su ocaso, ilumina el Mar y la Tierra con vivo resplandor.

»Coro profético:

»"Venient annis saecula seris", etc., etc. (Séneca *Medea).*

»Missatger del Altissim, tu vindrias

»a celligar, coloma d'Isaias, etc., etc.

»II. *Somni d'Isabel* (pág. 148, etc.): Romance cantado por una voz de niño. ¿Este cuadro no podría ser, plástica-

mente, como el complemento del Prólogo (La Atlántida sumergida)? Veo a la reina bordando su manto a orillas de un mar inmenso y luminoso de cuyo centro surgen las *nuevas islas*. Sobre éstas se cierne la paloma simbólica, dejando caer el anillo de la reina, que le sigue con su vista.

»III. *La noche suprema.* Proa de la nave almirante. Velas henchidas por el viento. Cielo claro y estrellado bajo el que cruzan algunas aves marinas. En el remoto horizonte parece alzarse una débil llama. Colón —de espaldas al farol de proa que tenuamente le ilumina y apoyado en la borda del bajel—, erguida la cabeza, parece escrutar ávidamente el Cielo y el Mar inmensos.

Coro Místico:

"Credidi, propter quod locutus sum", etc. (Ps. 115)

"Non timebo millia populi" (Is. III-6)

"Ecce Deus salvator meus" (Is. XII-2)

»Himno: *"Ave Maris Stella"*

»Voces Proféticas:

"Qui sunt isti, qui ut nubes velant",

"et quasi columbas", etc. (Is. IX 8-9)

»IV. (y último). *El descubrimiento.* La Tierra de América. Bosque espléndido (¿de altísimas palmeras?) en la costa. Al fondo, las proas de las tres carabelas con sus capitanes (barba poblada, ricos trajes y armas) y sus gentes; todos de rodillas y en actitud de adoración. En la nave del centro —la "Santa María"—, Colón, revestido de las insignias de Almirante, *erguido* y como transfigurado, con los brazos en cruz sobre el pecho. A su lado, un capitán de bandera, de rodillas, sostiene, enhiesto, el pendón real de Fernando e Isabel.

»Una espesa nube envuelve la visión. Luego, gradualmente, la nube se disipa, descubriendo una inmensa Catedral. Los árboles (¿palmeras?) del bosque se han convertido en altas columnas, pero los bajeles siguen ocupando el fondo, y cuantos llenan sus proas conservan la misma primera actitud. Los sepulcros del templo (la Catedral Hispánica) se han abierto, y aparecen, resucitando, los héroes ibéricos: los Capitanes, los Navegantes, los Santos y los Reyes de gloriosa historia.

»Voces del empíreo: voces de la Tierra: Hosanna in excelsis. Benedictus qui venit in nomine Domine. Hosanna in altissimis! etc.

»Y por hoy he terminado, querido Sert, tres días después de empezar la carta... Después de leer estas notas (que le comunico *muy reservadamente)* usted me dirá lo que de ellas piensa con relación a su trabajo. Pero puedo asegurarle que corresponden exactamente al mío. Insisto en que creo indispensable que nos veamos, tanto para determinar todo como para que oiga usted lo que llevo hecho, que es bastante, aunque aún me quede *muchísimo* trabajo por realizar; pero, en fin, lo esencial está ya asegurado, gracias a Dios... A Gilbert Millier, si lo cree usted útil, puede hablarle, pero con "muchísima discreción", pues ya sabe usted lo que son los empresarios: unos "linces" que se aprovechan de cuanto encuentran útil para *otros trabajos* que tengan por realizar. Ya sabe usted también que a estos señores generalmente no se les ocurre nada, y que sólo sirven para realizar ideas ajenas. De todos modos yo no podría ir a América antes del 1930 o lo más pronto, a fines del 29. Así he contestado a invitaciones que he recibido para dirigir conciertos de mis cosas. Además, como también sabe usted, quisiera separar completamente y para evitar toda confusión, etc., etc., etc., la representación de esta obra de la de Claudel.

»En cuanto a *Sevilla-Barcelona,* ya hemos convenido en lo que *reservadamente y en principio* tengo hablado con Millet y Pujol a mi paso por Barcelona, que el estreno no se haría antes de marzo de 1930, sa cual fuere la fecha en que se inauguren las Exposiciones. El "Orfeó" necesitaría unos seis meses para estudiar la obra, y yo no podría mandarles *música* antes del verano...

»Esperando sus noticias con todo el interés que supondrá, le abraza muy cordialmente.

»Como dije a usted en Siena, jamás he trabajado con más entusiasmo que ahora. ¡Dios quiera conservármelo!...»

Hay una nota a lápiz al final de la carta:

«(Re) *Adspirante Numine*
Columbi opera
(re)(mi) (fa)
Alter emercit Orbis
(sol) (la)
Columbus noster est
(la)(si) (do) (re)
(León XIII)

Por inspiración Divina y obra de Colón brotó de las aguas un Nuevo Mundo. Colón es nuestro.»

Ernesto Halffter habla de La Atlántida

Como prueba de los largos años que Falla ha dedicado a su obra La Atlántida, *tenemos aquí los manuscritos. En ellos se revela hasta dónde ha llegado el trabajo del maestro: en una página se ve el comienzo de esta obra: 29 de diciembre de 1928; otra página, que lleva la fecha del 8 de julio de 1946, se refiere a una parte del* aria de Pirene, *de la primera parte de la obra. Se trata probablemente de las últimas páginas escritas por Falla. Esto significa, evidentemente, que Falla trabajó durante casi dieciocho años para rematar este esfuerzo. Estoy convencido de que Falla tenía clara en su mente la obra completa, y esto puedo demostrarlo por diversas conversaciones e incluso por cartas que me ha escrito. Por ejemplo: en una conversación con José María Sert (que debía ser el autor de los bocetos para la escena y los trajes de* La Atlántida), *este me dijo que había oído toda la obra al piano tocada por Falla: es más, en la última carta que recibí de mi maestro, un mes antes de morir, me decía textualmente: «Estoy haciendo lo posible por terminar esta pobre* Atlántida *tantas veces abandonada por causa de mi salud.» Falla era un hombre de tal manera sincero y preciso, que con estas palabras quería decir que la mayor parte de la obra estaba ya terminada. Es evidente, en contra de la opinión expresada por varias personas, que Falla quería dar a su obra una forma escénica; dan fe de ello sus conversaciones conmigo y con otros, y más aún los documentos escritos. En el contrato firmado el 12 de enero de 1929 entre Manuel de Falla, representado por don Juan Gisbert Padró, y los herederos de Verdaguer, se estipula que se concede el permiso «para una adaptación lírica y escénica» del poema* L'Atlántida.

Por si esto no fuera prueba suficiente, tenemos la correspondencia entre Manuel de Falla y José María Sert, en la cual

Falla expone al gran pintor español sus ideas sobre la realización escénica de la obra. Tenemos, por ejemplo, la carta de Falla a Sert fechada el 10 de noviembre de 1928, que es un documento de enorme importancia, porque Falla no sólo trata de la visión general escénica, sino también sobre numerosos detalles de trajes, etcétera.

Falla muere el 14 de noviembre de 1946. En 1954, después de rechazar proposiciones de varios autores, los herederos de Falla insistieron para que yo terminase La Atlántida. *Yo era, de hecho, el único alumno de Falla y el maestro me había nombrado director de la Orquesta Bética, fundada por él en 1923, a los diecisiete años. Había gozado de su confianza hasta tal punto que él me mandó a dirigir a Londres, a Buenos Aires, a Alemania y a Francia, y me encomendó tareas tan delicadas como la orquesta de las* Siete canciones populares *y de la* Fantasía bética. *Esta confianza permaneció inalterable hasta la muerte del maestro: lo prueba el hecho de que me mandara una fotocopia del original de su* suite orquestal Homenajes *para que dirigiera el estreno en Europa. Era, pues, natural que los herederos del maestro Falla quisieran confiarme esta enorme responsabilidad de llevar* La Atlántida *a su término. Por mi parte, acepté con entusiasmo, conmovido, porque* La Atlántida *es la obra de Falla que yo considero de carácter más universal. Habiendo una gran cantidad de materia musical consideraba un verdadero crimen dejar inacabada la obra; me sentía verdaderamente obligado a terminar* La Atlántida *porque estaba ligado al maestro por un afecto filial y quería que también esta obra fuera conocida.*

El camino ha sido, lógicamente, arduo. Debí buscar la compenetración con las intenciones de Falla y hacer un esfuerzo para mantenerme a la altura del empeño juntándome a esa quintaesencia musical propia de la última música de Falla.

Sobre el contenido de La Atlántida *quisiera hacer las siguientes consideraciones:*

1. En ella permanecen aquellos elementos musicales que Falla consideraba eternos y que se ligan al mundo de la música tonal: sin negar el interés cultural de los experimentos dodecafónicos, conservan el «tono» como base fundamental de la música.

2. Contra la opinión corriente, en Falla los elementos populares son el estímulo del cual el compositor recrea sus temas transformándolos en formas estilísticamente evolucionadas. Por ejemplo, en el Sueño de Isabel *el punto de partida viene de una mezcla de dos cantos populares: un tema granadino y otro po-*

pular catalán. Pero la creación musical es exquisitamente «fallana».

3. Falla se ha basado para su última obra en modos de la gran época polifónica española. Verdadero ejemplo de humildad cristiana, Falla, siendo profundamente religioso, se abstuvo de escribir música sagrada temiendo no estar a la altura suficiente para exponer el anhelo místico. Preocupado, sin embargo, del bajo nivel de la música religiosa en España, quiso dar en La Atlántida *algún ejemplo de lo que la música sagrada hubiera debido y podido expresar. Piénsese en los bellísimos coros y en particular en la* Salve marinera *sobre texto de Alfonso el Sabio y que se refiere, incluso, musicalmente, al estilo de los siglos XI y XII.*

4. Falla quería que La Atlántida *se uniera a la tradición del «misterio», o representación sagrada medieval, que en España se prolonga más que en otras partes hasta los célebres autos sacramentales del Siglo de Oro; quería, por lo tanto, la representación popular y religiosa, encuadrada en la iglesia o la plaza pública para todo el pueblo.*

Dentro de la obra total de Falla, La Atlántida *se coloca como su creación más universal y por encima de cualquier límite o polémica nacional o estilística. Falla quiso expresar en ella su última lección de fidelidad a lo que habían sido siempre sus ideales: ideales tonales en lo referente al lenguaje musical e ideales de espíritu cristiano. Esta es la lección que quiere dar* La Atlántida: *enseñar a las nuevas generaciones que entre la continuidad de la tradición es posible lograr una nueva expresión que permite al hombre encontrarse a sí mismo en la conciencia del propio destino.*

AGRADECIMIENTO

Salvat Editores agradece la valiosa ayuda prestada por Doña M.ª Isabel de Falla, quien generosamente ha puesto a nuestra disposición documentos indispensables para elaborar esta edición revisada.

Cronología

1876 23 de noviembre: nace en Cádiz Manuel María de los Dolores Falla y Matheu.

1884 Falla inicia sus estudios de piano.

1890 Este año realiza frecuentes viajes a Madrid y estudia piano con José Tragó, una de las figuras de mayor prestigio en el Conservatorio.

1891 Pedrell publica su manifiesto *Por nuestra música*.

1898 La familia Falla se establece en Madrid. Falla ingresa en el Conservatorio.

1899 Su interés se centra ahora en la composición. Admira a Wagner y las nuevas corrientes de la música europea. Compone para piano *Vals-Capricho, Nocturno* y *Serenata andaluza*.

1900 Concierto en el Casino gaditano. Consigue un gran éxito como pianista.

1901 Falla conoce a Pedrell, que acaba de instalarse en Madrid.

1902 Traba amistad con el compositor de zarzuela Federico Chueca. Trabaja con Pedrell. Este año compone la canción andaluza *Tus ojillos negros* y revisa el *Allegro de Concierto* y la zarzuela *La casa de Tócame Roque*.

1904 Pedrell abandona definitivamente Madrid. Finalizados sus estudios, Falla decide presentarse al concurso convocado por la Academia de Bellas Artes para premiar una obra española en un acto.

1905 Falla ofrece varios conciertos de piano en Madrid. La Academia de Bellas Artes le concede el premio por su obra *La vida breve*.

1906 Realiza varios intentos de representar *La vida breve*, sin éxito.

1907 Se traslada a París. Trabaja en una pequeña orquesta para una compañía de cómicos, y con ellos viaja por Francia, Bélgica, Suiza y Alemania. Encuentro con Ravel a su regreso a París.

1908 Conoce a Ricardo Viñes, Dukas, Debussy y Albéniz. Compone *Cuatro piezas españolas* y realiza nuevos intentos de representar *La vida breve*, que no obtendrán resultado hasta 1913.

1909 Lleva a cabo una revisión de *La vida breve*. Se editan sus obras *Vals-Capricho*, *Serenata andaluza*, *Nocturno* y *Tus ojillos negros*. Muere Albéniz.

1910 Compone *Tres melodías*, sobre temas de Théophile Gautier.

1911 Ofrece varios conciertos en Londres.

1913 Consigue un contrato con el editor musical Max Eschig. Estreno en Niza de *La vida breve*.

1914 *La vida breve* se estrena con gran éxito en París. Regresa a España y se instala en Madrid con su familia. Comienza a trabajar en *Siete canciones populares españolas*.

1915 Estreno de *La vida breve* en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. También se estrenan en Madrid sus *Siete canciones*. Realiza la primera versión de *El amor brujo*.

1916 Viaja a Granada con Diaghilev y Stravinski. Realiza la versión definitiva de *El amor brujo* y de *Noches en los jardines de España*.

1917 Prefacio al libro de Jean Aubry, *La musique française contemporaine*. Primera versión de *El tricornio* (*El corregidor y la molinera*).

1919 Mueren los padres de Falla. Gran éxito en Londres de *El tricornio* (segunda versión). Falla se instala en Granada, en la pensión Carmona, Concluye *Fantasía Bética*.

1920 Conoce a Federico García Lorca. Artículo sobre Debussy en *La Revue Musicale*. Se traslada al carmen de Sta. Engracia, y después al de Ave María, su residencia definitiva hasta 1939.

1922 Da varios conciertos en Londres. Organiza con Federico García Lorca un concurso de cante jondo. *El retablo de maese Pedro*. Conoce a Segismundo Romero.

1923 *El retablo* se estrena en Sevilla y en París. Escribe un artículo sobre Pedrell en *La Revue Musicale*. Viaja a Bélgica, Francia e Italia.

1924 Creación de la Orquesta Bética. Termina la obra *Psyché*.

1926 *Concierto para clavicémbalo y cinco instrumentos*. Viaja a París. Representación de *El retablo de maese Pedro* en el Festival de Zurich.

1927 Nuevos viajes a París y Londres. Concibe *La Atlántida*. Soneto a Córdoba.

1928 Da una serie de conciertos en París y recibe la Legión de Honor. Se reúne con Ravel, y ambos regresan juntos a Granada. Se estrena el *Concierto para clavicémbalo* en el Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea de Siena.

1931 Sufre una enfermedad nerviosa. Viaja a París y Londres.

1933 Su sensibilidad hacia los ruidos aumenta, y pasa una temporada de reposo en Mallorca. Notas sobre Wagner.

1934 Nuevo viaje a Mallorca. Su salud está muy quebrantada. Miembro del Instituto de Francia.

1935 Homenaje a Dukas, publicado en *La Revue Musicale* en 1936.

1936 Prosigue su enfermedad. La guerra civil hace que se recluya en Granada. Asesinato de Federico García Lorca.

1937 Notas sobre Ravel.

1939 Se exilia a Argentina con su hermana. Allí ofrece gran número de conciertos y recibe múltiples homenajes.

1945 Conoce a Sergio de Castro. La enfermedad le inmoviliza.

1946 Muerte de Manuel de Falla. El 22 de diciembre, el cuerpo de Falla llega a España. Es enterrado en la catedral de Cádiz. La realización final de su obra inacabada *La Atlántida* corrió a cargo de su discípulo Ernesto Halffter.

1961 Se estrena una versión de *La Atlántida* en Barcelona.

1962 Estreno escénico de *La Atlántida* en Milán.

1977 Presentación de la versión definitiva de la obra en Madrid.

Testimonios

Pau Casals

—En la trilogía Albéniz-Granados-Falla —cito nombres por orden cronológico—, ¿qué puesto asigna al segundo compositor?

—En primer lugar debo decirle que lo mismo Albéniz que Granados y Falla, cuya obra refleja el panorama infinitamente diverso de la sensibilidad española, representan un momento de la música universal.

Granados es el más auténticamente creador. Granados no extrae nada de las fuentes folclóricas; sus temas, es cierto, ofrecen una resonancia muy característica del alma popular, pero son una creación directa, personal. Tampoco Albéniz es un folclorista; no obstante, parte de sus temas están como calcados en cantos populares, son una especiede «a modo de», y poseen, en consecuencia, un grado inferior de originalidad. Lo mismo podría decirse de Falla, en el que la originalidad estriba ante todo en el «atuendo» y en la rica verdad de los recursos armónicos. Ahora bien, de los tres compositores Granados es sin duda el más original, el más delicadamente poeta.

En cambio, Manuel de Falla es el más sabio, el más formado, el que conoce y domina mejor la técnica de la composición. Después de él tendríamos que citar a Albéniz, y en último lugar, a Granados, que era prácticamente —como acabo de decirle— un autodidacto integral.

(José María Corredor: *Conversaciones con Pau Casals*, 1967)

Francisco García Lorca

Esta excelente criada [La Handoska] se la habíamos facilitado nosotros. Era tía de nuestra cocinera, y por ella supimos discretamente pequeños y divertidos detalles de la vida diaria del maestro: su manía por la asepsia, que le llevaba a imponer normas de higiene doméstica a las que la pobre mujer no estaba acostumbrada. La casa relucía de limpia. Don Manuel cronometraba el limpiado de dientes, que convirtió en un delicado y minucioso ejercicio. No podía tampoco trabajar mientras él supiese que quedaba una mosca en la habitación, y había que cazarla. Todas estas manías de Falla eran aspectos de la total pulcritud que gobernaba su vida; vida frágil que él defendía como un deber.

(Federico y su mundo, 1980)

José Moreno Villa

Según él [García Lorca], Manuel Torres le dijo a uno que cantaba: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque no tienes duende.» Y el mismo Torres dijo escuchando al propio Falla su *Nocturno del Generalife*, esta espléndida frase: «Todo lo que tiene sonidos negros, tiene duende.»

(Vida en claro, 1976)

Ernesto Halffter

Yo creo sinceramente que *La Atlántida* no sólo es, por todos los conceptos, la cumbre de la música de Falla, sino el gran poema hispánico: algo así, para decirlo con lenguaje vulgar, como la *Novena sinfonía* española, o, aún mejor, nuestro *Parsifal*. *La Atlántida* valdrá para nosotros lo que las cimas beethovenianas o wagnerianas para la música y la cultura germánicas.
(Citado por Alejo Carpentier en *El músico que llevo dentro*, 1984)

Alejo Carpentier

En cuanto a don Manuel de Falla, no necesito insistir en el hecho de que es considerado, en el mundo entero, como uno de los músicos más importantes de la primera mitad de este siglo.
¿Compararlo con Verdi? ¿Para qué? Verdi era todavía un romántico. Su mundo era el de la ópera. Y en ese mundo operístico suyo, los fracasos fueron numerosísimos. Apenas una tercera parte de su vetusta producción es representada en los teatros líricos de Europa y América. La obra de Manuel de Falla es de muy distinta índole; responde a otro espíritu, a otra época. Todo, en ella, es logro y acierto. Poco caudalosa, ha ejercido una influencia enorme, trascendental, sobre muchos compositores actuales... ¿Y cómo comparar a Falla con Puccini, otro maestro de la ópera, si sus preocupaciones estéticas estaban situadas en distintas esferas?... ¿Y en cuanto a «importancia»? Si cometiéramos el absurdo de comparar *Madame Butterfly* con el *Concierto para clavicémbalo* de Falla, resultaría, a pesar de todo, que la segunda obra ocuparía siempre un sitio de mayor consideración en la historia de la música que la primera...
(El músico que llevo dentro, 1984)

L. Campodónico

La obra de Manuel de Falla es el fruto de una paciencia larga y difícil, alimentada por un carácter atormentado. [...] Gracias a él, la música española se liberó de los excesos del folclorismo banal en el que había caído, alcanzando no sólo el nivel, ya excepcional, de las últimas obras de Albéniz, sino la altura en la que las del siglo XVI la habían situado. En el lenguaje universal de Falla, el elemento tradicional o nacional, aunque siempre presente, no es jamás determinante sino determinado.
(Encyclopaedia Universalis, 1968).

Félix Grande

Ser músico y haber nacido en Cádiz al filo del postrer cuarto del siglo XIX bien puede producir una montaña musical: la que se llama hoy Manuel de Falla. En la época de la infancia de Falla, Cádiz era uno de los pocos lugares de la tierra donde podían escucharse los cantes más ricos de raíz y sucesiva tradición. Sabemos que, de muy niño, su madre le dormía cantando nanas andaluzas. Sabemos que una moza de servir que habitaba en su casa, a quien llamaban «La Morilla», le cantaba flamenco, y sabemos que las primeras experiencias son el venero de la vida, la tienda donde nos proveemos, consciente o inconscientemente, durante el hambre de los años.
(Memoria del flamenco, 1979)

Bibliografía

CAMPOAMOR, A.: *Manuel de Falla*. Madrid, Sedmay, 1976.

CASANOVAS, J.: *Manuel de Falla. Cien años*. Barcelona, Thor, 1976.

DEMARQUEZ, S.: *Manuel de Falla*. Barcelona, Labor, 1969.

FALLA, M. de: *Escritos sobre música y músicos*. Madrid, Espasa Calpe, S.A.

MOLINA FAJARDO, E.: *Manuel de Falla y el cante jondo*. Universidad de Granada, 1962.

PAHISSA, J.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires, Ricordi, 1956.

PAHLEN, K.: *Manuel de Falla y la música en España*. Madrid, Ed. Nacional, 1960.

ROLAND, M.: *Manuel de Falla*. Buenos Aires, Losada, 1945.

RUIZ TARAZONA, A.: *Manuel de Falla*. Madrid, Real Musical, 1975.

SAGARDIA, A.: *Vida y obra de Manuel de Falla*. Madrid, Escelicer, 1966.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.
6. **Lawrence de Arabia,** por Richard Perceval Graves. Prólogo de Manuel Díez Alegría.
7. **Marx,** por Werner Blumenberg. Prólogo de Santos Juliá Díaz.
8. **Churchill,** por Alan Moorehead. Prólogo de José M.ª de Areilza.
9. **Hemingway,** por Anthony Burgess. Prólogo de Josep M.ª Castellet.
10. **Shakespeare,** por F. E. Halliday. Prólogo de Lluís Pasqual.
11. **M. Curie,** por Robert Reid. Prólogo de José Luis L. Aranguren.
12. **Freud (1),** por Ernest Jones. Prólogo de C. Castilla del Pino.
13. **Freud (2),** por Ernest Jones.
14. **Dickens,** por J. B. Priestley. Prólogo de Juan Luis Cebrián.
15. **Dante,** por Kurt Leonhard. Prólogo de Angel Crespo.
16. **Nietzsche,** por Ivo Frenzel. Prólogo de Miguel Morey.
17. **Velázquez,** por Juan A. Gaya Nuño. Prólogo de José Luis Morales Marín.
18. **Pasteur (1),** por René J. Dubos. Prólogo de Pedro Laín Entralgo.
19. **Pasteur (2),** por René J. Dubos.
20. **Luis XIV,** por Ragnhild Hatton. Prólogo de Víctor L. Tapié.
21. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila.
21. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge. (2.ª serie.)
22. **Russell,** por Ronald Clark. Prólogo de Jesús Mosterín.

23. **Rembrandt,** por Christopher White. Prólogo de Josep Guinovart.
24. **Julio César,** por Hans Oppermann. Prólogo de Agustín García Calvo.
25. **García Lorca,** por José Luis Cano.
26. **Edison,** por Fritz Vögtle. Prólogo de Manuel Toharia.
27. **Verdi,** por Charles Osborne. Prólogo de José Luis Téllez.
28. **Chaplin,** por Wolfram Tichy. Prólogo de Carlos Barbáchano.
29. **Dostoyevski (1),** por Henri Troyat. Prólogo de Joaquim Marco.
30. **Dostoyevski (2),** por Henri Troyat.
31. **Falla,** por Manuel Orozco.
32. **Van Gogh,** por Herbert Frank.

4180

FALLA

La vida y la obra de Manuel de Falla transcurren juntas, sin disonancia, por un mismo cauce de equilibrio, reflexión, sencillez y refinamiento como pocas veces se ha dado en ningún otro creador. Su actitud vital y su postura artística se hermanan en un todo, que no es sino el resultado intencionado de una labor profunda cuyo fruto ha sido una música popular genuinamente española, que recoge también el movimiento renovador de la creación musical europea moderna. Tradición y modernidad son dos fuentes que en Falla unen sus aguas para dar nacimiento a un nuevo manantial de obras de gran calidad, refinadas, coloristas y muy originales, compuestas con la minuciosidad y cuidado del orfebre. La lectura de esta biografía nos permite adentrarnos en la vida y la personalidad de uno de los compositores más originales, un auténtico clásico en el universo de la música.

10031
9 788434 581456
2-11-112
$ 5.50